YEHUDI MENUHIN · CURTIS W. DAVIS

MUZICA OMULUI

Coperta de ELISABETA VERONICA DUMITRACHE

Această carte s-a tradus după

Copyright © 1979
THE MUSIC OF MAN
Yehudi Menuhin and Curtis W. Davis
Methuen Toronto New York
London Sydney

Scanned with OKEN Scanner

YEHUDI MENUHIN • CURTIS W. DAVIS

MUZICA OMULUI

Traducerea din l. engleză de *ADINA ARSENESCU*

EDITURA MUZICALĂ
București, 1984

Scanned with OKEN Scanner

NOTĂ PENTRU CITITOR

Muzica Omului *reprezintă o dezvoltare a unui serial din opt episoade realizat de Corporaţia de Radiodifuziune Canadiană (Canadian Broadcasting Corporation). Are menirea de a intensifica cunoaşterea şi aprecierea miracolului muzicii şi cum aceasta a influenţat omenirea de-a lungul timpului. Cartea nu urmăreşte să prezinte o istorie exhaustivă a muzicii.*

Dorim să subliniem că linia de la marginea din stînga a textului indică aprecierile lui Yehudi Menuhin.

Scanned with OKEN Scanner

TABLA DE MATERII

CUVÎNT ÎNAINTE 6
MULŢUMIRI 9
1. FREAMĂTUL VIEŢII 13
2. ÎNFLORIREA ARMONIEI 41
3. NOI CĂI DE EXPRIMARE PENTRU OM 61
4. TIMPUL COMPOZITORULUI 82
5. TIMPUL INDIVIDUALITĂŢII 104
6. DRUMURILE SE DESPART 126
7. CUNOSCUTUL ŞI NECUNOSCUTUL 143
8. SUNET SAU NONSUNET 166

Scanned with OKEN Scanner

CUVÎNT ÎNAINTE

Am înmănunchiat, în paginile care urmează, rezultatele hoinărelilor mele, stimulate de o nestinsă curiozitate, într-o lume atît de bogată, de complexă, atît de plină de comorile omenirii, încît pot crede numai că muzica, într-adevăr, sălăşluieşte în adîncul sufletului tuturor oamenilor.

Muzica Omului *este un subiect atît de vast, încît, a încerca să-l limitezi la timpul necesar desfăşurării a opt episoade televizate sau la lectura a opt capitole ale unei cărţi, este cu totul imposibil. Reprezentarea unei singure opere de Wagner poate dura aproape un răstimp tot atît de lung. Astfel, oricine şi-ar închipui că am pornit să explorăm fiecare manifestare a muzicii, fiecare stil, instrument, muzician şi compozitor ori scop, ar fi deziluzionat, după cum noi am dovedi o încredere exagerată în propriile noastre forţe pentru a ne propune această gigantică întreprindere. Ţelul urmărit în această carte a trebuit să fie dictat de aceleaşi limitări.*

Poate că aş fi în stare să explic mai bine intenţiile noastre, sugerînd o comparaţie în domeniul vizual şi mecanic. Azi, cu telescoape, sateliţi, baloane şi avioane, mijloacele noastre de a privi în afară proliferează; în mod similar posedăm diferite tipuri de instrumente pentru cercetări interne ale trupului nostru, în adîncul pămîntului şi în structura moleculară de bază. Sîntem capabili să vedem cosmosul şi materia, organică şi anorganică, la oricare distanţă. Corelarea acestor perspective variate ne oferă o înţelegere globală, echilibrată şi profundă a timpului relativ şi a spaţiului, a vieţii şi morţii, a masei şi energiei, a vitezei şi direcţiilor care ne sînt esenţiale în calitatea noastră de fiinţe umane şi care trebuie să-i dea omului modern autentic intenţii şi scop, eliberare potenţială de prejudecăţi.

În mod asemănător, sper că şi această carte va pune la dispoziţie hărţile topografice echivalente, indicînd situatia muzicii în decursul timpului, alternînd privelişti de ansamblu ce dezvăluie tendinţe de lungă durată, interacţiuni culturale, moduri de viaţă, cu descrieri amănunţite ale unor situaţii şi perioade deosebite. Evident, aceste hărţi pot fi luate doar ca exemple, dar mi-ar place să cred că Muzica Omului *va constitui de asemenea o busolă, un ghid pentru mediul nostru auditiv. Cu această busolă simplă ai putea fi în stare să polarizezi situaţiile relative ale diferitelor stiluri şi tipuri de muzică în schemele lucrurilor, pentru a descoperi unde, în mod necesar, multe au trebuit să fie omise şi să afli de unul singur unde ar trebui să aparţină de drept.*

Muzica poate fi expresivă, comunicativă, să mişte şi să inspire, dar arareori este accidentală, chiar şi atunci cînd aminteşte veşnicul vuiet al mării sau spontaneitatea cîntecului păsărilor. Plînsul pruncului nou născut reprezintă tot atît de mult sunetul intrinsec al muzicii ca

Scanned with OKEN Scanner

și ciocănitul ciocănitoarei, bubuitul tunetului, foșnetul spicelor de grîu sub unduirea vîntului, uguitul porumbeilor, pocnetul păstăii, zăngănitul metalului, pasul ușor al piciorului pe vreascuri și ierburi. Materia primă pentru crearea muzicii omului nu se află oare chiar în aceste sunete foarte naturale? Din acestea am zidit și am construit, continuăm să dezvoltăm și să îmbunătățim limbaje muzicale, fie structurile cele mai subtile și sofisticate melodice și ritmice — așa cum s-au format cu mii de ani în urmă în India — ori structurile armonice, cele mai complexe țesături armonice care s-au dezvoltat abia recent în Europa occidentală.

Am avut norocul să-mi petrec viața împlinind lucrul pe care-l iubesc cel mai mult — a fi muzician. Să fi în acord cu tine însuți, cu mediul tău ambiant, cu muzica pe care o cînți și cu cei care ascultă, sună aproape păgîn în ansamblu, în integrarea sa totală cu natura. Dacă asta înseamnă a fi păgîn, atunci a face muzică ar părea să stabilească în mod paradoxal un contact cu cea mai îndepărtată expresie a religiei, căci sînt convins că muzica sacră chiar trebuie să-și aibă rădăcinile în cea profană. Nu aș situa muzica într-o perspectivă falsă, îndepărtată, încununînd-o cu aureole de veneratie; elementul păgîn din fiecare din noi este de primă importanță pentru creație, după cum puterea expresiei artistice este născută din fertilitate. Grecii știau aceasta foarte bine și recunoșteau omul în integritatea sa, acordîndu-i respectul cuvenit naturii sale duale: jumătate apolinic, străduindu-se întotdeauna să atingă claritatea și moderația, cealaltă, dionisiacă, mînată spre fantezie și orgie. Ne lăsăm delectați de simțuri, după cum ne încîntă puterea minții și a spiritului. Azi aceste simțuri rămîn la discreția societății de consum pentru care toate gusturile sînt doar apetituri pentru a fi folosite pînă la abuz, de dragul profitului. Încă din copilăria mea la San Francisco am văzut cum, în mod inexorabil, se producea dislocarea flerului și a gustului natural și instinctiv pînă la deformarea autenticului și acceptarea aromei lipsite de miresme a florilor din plastic, aplatizarea totală a sentimentelor estetice, ajungîndu-se chiar pînă la suportarea distorsiunii îngrozitoare a sunetului pur, cînd ceva ce se cheamă muzică se revarsă prin diferite dispozitive mecanice într-un prelung urlet.

Cum se poate deosebi în muzică, ca și în viață, frumosul de urît, realul de fals? Nu este poate acel moment în care ne dăm seama de puterea de pătrundere din ce în ce mai adîncă a minții noastre, a spiritului, a compasiunii, a tuturor simțurilor noastre? Cînd acestea corespund comuniunii noastre cu noi înșine, cu semenii noștri și cu natura, cînd putem să ne mișcăm liberi între seninătate și emoție, între gîndire și acțiune, fără a ne aduce prejudicii nouă sau celorlalți, atunci cunoaștem adevărul: adevărul etern al lui Beethoven, al lui Bartok, al lui Socrate. Atunci putem să avem încredere în noi înșine, după cum avem încredere în mod implicit în Shakespeare, Michelangelo și Bach.

Prin contrast, știința se ocupă de studiul fenomenelor obiective, măsurabile ale lumii noastre; arta, de domeniul uman, animat. Ascultînd Eroica *lui Beethoven, în prezența unui portret de Rembrandt, a ritmului și semnificației unui sonet de Shakespeare, sîntem în contact direct cu adevărul și spiritul creatorului, după cum ne aflăm într-o dimensiune diferită prin percepția lui Einstein care, în mod paradoxal,*

Scanned with OKEN Scanner

apropiind, așa cum nu se mai făcuse pînă atunci, știința de metafizică, a stabilit situația umană ca fiind pentru totdeauna relativă. Putem astfel să abdicăm în fața adevărului, fie al științei sau al artei. Dar în același timp, trebuie să ne apărăm flancurile, să luptăm în contra falsului, a prezumtivului, a pretențiilor, a lumii comerțului, a propagandei, așa cum ne-am lupta împotriva diavolului, eternul ispititor, mereu gata să ne prindă pe negîndite și într-o stare de somnolență.

Din fericire, civilizația, ca și viața însăși, nu parcurge o linie dreaptă, asemenea unui drum roman, ci urmează mișcări periferice, ca de exemplu oscilațiile unui pendul, rotirea unei roți sau traiectoria eliptică a unei planete. Progresul poate părea, în mod înșelător, mic, dar este măsurabil. Civilizația depinde de asemenea mișcări ample, libere, oscilatorii, care, în mod constant, amenință să se desprindă de ancorajul lor pentru a se regenera. Numai explorînd extremele învățăm să localizăm centrul. Un ciclu de emoții este tot atît de vital pentru noi ca și alimentele variate ; sîntem capabili să ne delectăm în extreme, tînjim după cele opuse nouă, ne punem singuri la încercare, alimentîndu-ne cu riscuri, dependenți de adversarii noștri, tot așa după cum ceea ce e dulce are nevoie de acru, și ce e fierbinte, de rece.

Cît despre mine, aș vrea să mă aranjez să fiu acel „fanatic moderat", cea mai improbabilă și paradoxală creatură. Cu alte cuvinte, aș vrea să fiu acel fel de om care poate întruni intensitatea și pasiunea, dăruirea și dorința de a se sacrifica pentru a apăra nu o dogmă unilaterală, tinzînd să distrugă orice se află în afară de înclinarea ei prețioasă, dar mai curînd posibilitatea de a încuraja un schimb constructiv între oameni reprezentînd toate varietățile de opinii și intenții, ajutînd poate la excluderea acelor extreme care duc la pierderea echilibrului. Presupun că oamenii și civilizațiile pot supraviețui și chiar au nevoie de o mică cantitate de otravă, întocmai ca picătura de arsenic într-un medicament. Este doar o simplă chestiune de dozare.

Guvernele există, în parte, pentru a menține echilibrul în societate. Prin definiție, omul este artist, pentru că el încearcă în mod constant să transforme o viziune în realitate, un mister în bun simț. El nu poate reuși niciodată pe deplin și se vede obligat pentru a-și găsi echilibrul interior să-și accepte limitele. În același timp, nu trebuie să-și piardă credința și nici sentimentul că este hărăzit unor scopuri mai înalte — o realitate mai vastă decît cea pe care o poate cuprinde vreodată. Credința, încrederea și dragostea sînt sentimente înrudite, iar muzica, căreia îi spunem religioasă, este votivă și astfel are foarte multe în comun cu dragostea și dăruirea. Tocmai împreunarea acestor sentimente în muzică constituie una din gloriile ei și una din funcțiile cele mai vechi.

În această încercare de a explora muzica omului, intenția mea modestă a fost să demonstrez că muzica este aceea care, împreună spiritualul cu senzualul, poate transmite o stare de extaz neîntinată, o credință fără dogmă, dragostea, ca omagiu, iar omul să se simtă împreunat cu natura și infinitul.

YEHUDI MENUHIN

Scanned with OKEN Scanner

MULȚUMIRI

Cînd John Barnes, director al Artelor, Muzicii și Științei de la Televiziunea Canadiană (Canadian Broadcasting Corporation), *m-a întrebat dacă aș vrea să iau în considerare realizarea unui serial pentru Televiziune, avînd ca subiect* Muzica Omului, *am îmbrățișat bucuros acest proiect care părea să fie pe cît de promițător, pe atît de satisfăcător. Ca american, am fost în mod deosebit încîntat să văd că această mare concepție urma să-și aibă sorgintea în Lumea nouă. Mi-am dat seama imediat că John Barnes era un om cu o bogată imaginație, discret, hotărît și, așa cum avea să se dovedească, plin de o nesfîrșită răbdare. Cine ar fi putut fi mai norocos decît mine să pornească într-o asemenea călătorie înconjurat de atîta simpatie și încredere din partea celor care mă trimeteau la drum ?*

Datorez mulțumiri, de asemenea, celor trei directori producători, dintre care Curtis Davis, primul și-a asumat îndeplinirea imenselor cercetări necesare pentru un asemenea subiect, cu sîrg și o extraordinară imaginație. Celorlalți doi, Richard Bocking și John Thomson — cu care de fapt am lucrat în diferite localități, de la cele mai îndepărtate sate din Senegal, pînă la mănăstirea Sylos, din grădinile Alhambrei, amfiteatrul de la Delfi, locuințele mele de la Londra și Gstaad — nu am suficiente mulțumiri să le aduc. Pentru un mediu atît de abstract și derutant ca televiziunea, trebuie să te sprijini pe o călăuzire și un temperament echilibrat, o imediată cooperare, așa cum mi-au arătat acești oameni atît de dotați.

Dacă filmele reușesc să transmită concepția mea, în mare parte se datorează sprijinului lor loial, sugestiilor de mare ajutor și priceperii lor desăvîrșite. Cît despre mine — care în decursul multor ani am organizat festivalurile mele, am predat cursuri, am interpretat cea mai variată muzică, de la clasicii europeni, la muzica modernă de toate genurile, indiană, jaz — am avut marele noroc să găsesc unul sau doi colaboratori foarte apropiați, care mi-au sărit în ajutor de cîte ori mi-a fost necesar sfatul unui expert, pe care, ca simplu violonist, foarte ocupat, cum sînt și dirijor, nu-l pot avea cînd vreau. Astfel, pentru a mă călăuzi în istoria muzicii occidentale, am făcut apel la dragul și vechiul meu prieten profesorul Denis Stevens, acum la Santa Barbara, în California, care, spiritual și erudit, cu o gîndire precisă și rafinată, m-a împiedicat să fac prea multe greșeli grosolane.

Cît despre ceilalți experți, buni prieteni, Ravi Shankar, acel exponent fără seamăn al unei foarte mari arte, mă călăuzește de mult în tradiția clasică indiană, și John Blacking — care a petrecut mulți ani în rîndurile popoarelor africane, fiind recunoscut ca unul dintre cei mai distinși antropologi din Anglia, în acest domeniu — mi-a lămurit multe dintre complicațiile cîntărilor africane.

Scanned with OKEN Scanner

Un alt susținător apropiat al meu a fost distinsul poet Chrisopher Hope, al cărui simț infailibil pentru cuvîntul și sunetul exact al frazei s-a dovedit de neprețuit în pregătirea dialogurilor pentru scenarii (așa după cum se poate imagina, una dintre cele mai complicate părți ale unei asemenea întreprinderi), căci cuvintele și ideile trebuie să fie rodul unei colaborări. Sînt total incapabil să rostesc o singură frază care nu cuprinde cel puțin originea propriei mele idei sau o concepție așa cum am avut-o. Această încăpățînare trebuie să mă fi transformat într-o persoană care îi înnebunește pe colaboratori și îi sînt recunoscător lui Curtis Davis pentru maleabilitatea și răbdarea sa, căci dacă nu simțeam că ideea era exprimată în proprii mei termeni sau dacă, invers, dialogul nu prezenta intențiile mele, nu puteam, pur și simplu, să reușesc să comunic nimic, pînă cînd nu le schimbam eu însumi.

În timpul lungii căi, uneori agitată, a acestei producții, m-am simțit din ce în ce mai apropiat de echipă. Toți mi-au dat sfaturi, mi-au făcut sugestii, m-au înveselit, cînd încercam să mă concentrez asupra cuvintelor mele sub o ploaie glacială la Rothenburg, în rafale biciuitoare la Alhambra, căldură toridă în Senegal, și desfid pe oricine ar putea găsi undeva un frig mai pătrunzător, un interior mai umed decît o biserică străveche neîncălzită de aproape opt secole, într-un îndepărtat colț din Castilia.

În toate aceste împrejurări îmi dădeam seama de loialitatea, interesul, preocuparea și abilitatea celor din jur. Cine ar fi putut spera să fie mai norocos, cînd, pornit într-o asemenea călătorie pe mări necunoscute, știa că viața lui depindea de perspicacitatea, supravegherea, simpatia și tovărășia echipajului său ? Printre aceștia, de primă importanță, era draga, devotata mea secretară Eleanor Hope și neobositul meu asistent Philip Bailey, care au lucrat nopți de-a rîndul, dactilografiind fără încetare, din nou și din nou, ciorne, pentru a fi gata cu textele la timp, și cărora le cer iertare pentru faptul de a le fi impus cu atîta exigență sarcini, după sarcini.

În cele din urmă, ajung la cei care m-au ajutat și călăuzit în pregătirea acestei cărți ; căci din nou am avut o foarte grea trudă de a reduce, a restrînge, fiind supuși la o alegere chinuitoare. Toate acestea au fost facilitate de echipa de la Methuen, formată din oameni plini de imaginație și care au lucrat cu dăruire. Nici un autor nu ar fi putut beneficia de sfaturi mai înțelepte.

Dar mai presus de orice (și cu toată împotrivirea ei), doresc, în mod special, să arăt cît de norocos am fost să o am lîngă mine, în tot timpul acestei lucrări, pe soția mea, Diana. Talentul ei literar și pregătirea regizorală s-au dovedit a fi neprețuite, și întreaga ei inimă s-a îngemănat cu a mea, în dorința noastră de a dărui tot ceea ce posedam pentru a răsplăti încrederea pe care John Barnes a avut-o în noi.

Y. M.

Într-o zi din august 1974, John Barnes, șeful programelor muzicale ale rețelei de televiziune engleză din cadrul Corporației de radiodifuziune canadiană, m-a solicitat să dezvolt conceptul pentru un serial al cărui proiect avea titlul de Muzica Omului. *Îi sînt recunoscător, în*

Scanned with OKEN Scanner

primul rînd, lui John Barnes pentru încrederea lui neclintită și viziunea largă, pentru o muncă total absorbitoare timp de cinci ani plini de bucurie.

Întîlnirea cu muzica durează o viață întreagă; ea a constituit partea centrală a vieții mele de cînd pot să-mi amintesc. Trei amintiri mai de mult îmi răsar în minte: ascultînd din nou și din nou înregistrările lui Șaliapin cu rugăciunea și moartea lui Boris Godunov, în timp ce tata îmi evoca scena, căci asistase la un spectacol al marelui bas interpretînd rolul la Moscova, la Teatrul Mare; la începutul anilor '40, fiind cu profesorul meu de vioară la un concert al lui Yehudi Menuhin, la Carnegie Hall, știind prea bine că nu voi ajunge niciodată un violonist; la un seminar de compoziție al lui Edgard Varèse, la Universitatea Columbia, mormăind în timp ce privea partitura mea: „Nu poți pune toate la un loc, căci sunetele se vor ucide unele pe altele. Trebuie să alegi".

Aspectul cel mai dificil la Muzica Omului *a fost tocmai problema alegerii. Yehudi Menuhin a subliniat că nici serialul nostru de la televiziune, nici cartea nu pot năzui să fie enciclopedice. Încercarea a fost de a căuta să punem întrebări: Ce e muzica? De ce am inventat-o? La ce servește? Deși multe, în mod necesar, au fost omise, sper că alegerile noastre sînt stimulatoare și reprezentative pentru acest teritoriu imens pe care o viață întreagă de explorare nu l-ar putea cuprinde.*

Mulțumirile mele se îndreaptă către bunul meu prieten și coautor de la început, Chuck Weir. Schița conceptului lui a fost prezentată de producătorul de la Corporația de radiodifuziune canadiană, Raymond McConnell, lui John Barnes, la începutul lui 1974, devenind geneza proiectului. Chuck Weir este un scriitor talentat, știind cele mai multe bancuri noi pe care le-am auzit vreodată, și nenumăratele noastre ședințe de lucru, împreună, au fost pentru mine una dintre plăcerile speciale ale întregii acțiuni. Doresc, de asemenea, să-i mulțumesc producătorului Neil Sutherland de la CBC (Corporația de radiodifuziune canadiană), ale cărui sfaturi, la începutul acțiunii, au fost înțelepte și edificatoare.

Ceea ce Yehudi Menuhin și cu mine datorăm producătorilor de la CBC, Richard Bocking și John Thomson, nu poate fi exprimat aici în mod corespunzător, căci Muzica Omului *nu ar fi putut niciodată fi realizată fără răbdarea lor nesfîrșită și marea lor pricepere. Nu am apreciat niciodată atît de mult legături personale și profesionale, ca cele avute cu acești doi oameni deosebit de talentați.*

Dr. Paul Henry Lang, muzicolog, editor și critic, fostul meu profesor la Universitatea Columbia, mi-a făcut marea cinste de a citi prima versiune a manuscrisului acestei cărți, făcînd observații amănunțite. El a înțeles imediat ideea noastră, fiind receptiv la reflecțiile personale ale lui Yehudi Menuhin, izvorîte dintr-o jumătate de secol de activitate muzicală, și comentariile sale erau, pe cît de încurajatoare, pe atît de erudite, în sensul cel mai bun.

Christopher Hope, poet, romancier și dramaturg, s-a dovedit o prețioasă călăuză în labirintul editării acestei cărți, care, în mod inevitabil, în forma sa inițială, a fost mai lungă, curățind arbuștii și lăstarii pădurii cu judiciozitate și calm, pînă cînd am ajuns la sfîrșit — nu pot decît să-mi exprim toată admirația, pentru această trudă.

Scanned with OKEN Scanner

Lui Michael Sheldon, cercetătorul neobosit cu resurse inepuizabile, privind materialul ilustrativ, doresc să-i spun că aceste comori vizuale ale cărții sînt o răsplată de care poate fi pe drept foarte mîndru, căci ele alcătuiesc ambianța, tovărășia și vinul care sporește valoarea fiecărei mese. Pentru ajutorul primit de la Lorraine Wright și Anne Penketh, de la birourile din Londra, toată gratitudinea.

În cele din urmă, sînt recunoscător lui Yehudi Menuhin pentru spiritul lui generos și exemplul inspirator. A lucra cu el trei ani înseamnă a învăța ceea ce disciplina, viziunea și geniul pot realiza. Cînd, în toamna lui 1975, mi s-a spus că pot merge mai departe cu planul meu pentru Muzica Omului, *am fost încîntat, dar încercarea adevărată a venit cînd i s-a cerut lui Yehudi Menuhin să devină prezentatorul. Acceptarea lui a încununat eforturile mele și pe cele ale lui John Barnes.*

Yehudi Menuhin are marele noroc de a avea ca tovarășă pe Diana Menuhin, ale cărei farmec și percepție sînt mereu reîmprospătătoare și ale cărei multe contribuții la lucrarea noastră au fost ingenioase și ne-au ajutat să păstrăm direcția bună. Soția mea, Julie, a dat dovadă de o înțelegere și răbdare, fără de care nu aș fi fost în stare să străbat această distanță.

Yehudi Menuhin este una din marile figuri ale istoriei muzicii — un rol pe care îl susține cu farmec și calm. A-i fi partener, ca să transmit mesajul muzicii, este un privilegiu pentru care voi fi întotdeauna recunoscător.

C. W. D.

Scanned with OKEN Scanner

1

FREAMĂTUL VIEȚII

Sînt examinate originile muzicii, începînd din timpurile preistorice, pînă la primele mari civilizații ale Sumerului, Egiptului, Chinei și Greciei Antice. Omul descoperă cum să făurească instrumentele muzicale, pornind de la ceea ce găsește în jurul său, în natură — oase, coarne, scoarța de salcie, intestine de animale și din ceea ce învață să creeze singur : arcul și săgeata, fierul, bronzul. Este descrisă evoluția auzului și se aplică principiul rezonanței sunetelor armonice.

Muzica este forma noastră de exprimare cea mai veche, mai veche decît graiul sau arta. Începe odată cu vocea și cu nevoia noastră copleșitoare de a comunica unii cu alții. De fapt, muzica *este* omul, mai mult decît cuvintele, căci cuvintele nu sînt decît simboluri abstracte care transmit înțelesuri reale bazate pe fapte. Muzica ne emoționează mult mai adînc decît cuvintele și ne face să reacționăm cu întreaga noastră făptură. Cartea de față tratează acest unic dar omenesc, atît creator, cît și recreator, care acționează asupra abilității noastre, ducînd-o la împlinirea unor acte de sinteză mintală. Atît timp cît omenirea va exista, muzica îi va fi esențială. Avem nevoie de muzică, cred, tot așa după cum avem nevoie unii de alții.

Facem muzică de foarte mult timp. Mărturiile arheologice sugerează că omul primar folosea castaniete, tobe și fluiere, cu mult înainte de ultima eră glacială. Nu știm în ce scop asemenea instrumente erau folosite cu trei sute de secole în urmă, deși am putea să ne gîndim la ceremonii și ritualuri, atît sacre, cît și profane. Cunoștințe mai precise încep mai tîrziu în China, unde pînă în anul 3000. înaintea erei noastre, s-au format teorii muzicale complicate. Muzica occidentală reprezintă o realizare mult mai recentă; cu excepția Greciei Antice, nu s-a dezvoltat în era creștină. Roma a împrumutat cea mai mare parte a muzicii sale din teritoriile cucerite. După căderea Romei, muzica occidentală a lîncezit întinată de diferite asocieri din trecut.

Toată viața mea am interpretat muzica lui Johann Sebastian Bach, a cărei puritate exprimă etica noastră cea mai înaltă, morala cea mai puternică, sentimentele noastre cele mai elevate. Ne eliberează de tot ceea ce este mai josnic în noi, ne vorbește despre omul împăcat cu el

Scanned with OKEN Scanner

însuşi şi reflectă ritmul unei societăţi care şi-a aflat finalitatea şi securitatea. Această muzică se situează deasupra descoperirilor şi invenţiilor omeneşti. De fapt, aş sugera că muzica este o reflectare a procesului gîndirii. Ritmurile repetate şi succesiunea tonalităţilor au ajutat în mod evident la stabilirea principiului recunoaşterii şi comparaţiei, alimentîndu-se din memorie, din diferite încercări şi învăţînd din experienţa altora. Toate metodele variate simbolice pe care le folosim pentru a cerceta natura lumii şi pe noi înşine pot fi găsite în muzică. Fuga, de exemplu, reprezintă chiar arhetipul gîndirii, acţionînd prin demonstrare şi reformulare, analogie şi o rafinare a memoriei.

Cred că aceasta este lecţia pe care o oferă toată muzica. Căutăm să pătrundem procesul cunoaşterii, pentru a dobîndi controlul asupra neprevăzutului, căci în fiecare dintre noi există o nevoie psihologică de a nutri un sentiment de reasigurare, dacă trebuie să creăm ordine şi înţeles în evenimente, să le dăm impuls şi direcţie. Fiecare celulă se poate divide în zece milioane, transmiţînd genele sale urmaşilor, stabilind astfel repetarea schemei genetice. La om, acest proces este conştient şi fiziologic în acelaşi timp ; noi vehiculăm produsele gîndurilor şi sentimentele noastre, şi printre acestea şi muzica. Întocmai cum bătăile involuntare ale inimii produc primul ritm al vieţii, muzica ne redă pulsul vieţii.

Muzicii i-a trebuit un timp îndelungat pînă a înflorit în Occident, dar acest fapt nu a fost lipsit de avantaje. Timpul ne-a îngăduit să înţelegem toate împlinirile epocilor trecute şi să le dirijăm spre noi scopuri. Occidentul a îndeplinit un îndelungat proces de transformări a scării muzicale şi a creat armonia într-un fel diferit, construind vertical cît şi orizontal, modelînd un limbaj cu totul nou care nu fusese încă auzit mai înainte. Acest proces a durat o mie de ani. Încetul cu încetul, Occidentul a descoperit că muzica e mai mult decît oasele, carnea şi inima, că folosim acestea doar ca instrumente pentru a crea ceva intangibil, ceva ce ne pune în contact cu vibraţiile universului. Acest impuls a dat formă dezvoltării muzicii Occidentale în decursul multor secole de luptă, pentru a deveni ceea ce ştim acum şi într-o mare măsură ceea ce luăm drept bun.

Calea pentru a ajunge pe înaltele culmi atinse de Bach a fost lungă şi încă ne luptăm să o urmăm, în ciuda ameninţărilor zilnice de degradare şi de violenţă şi a unei tendinţe de schimbare care ar putea merge prea departe. În muzica lui Bach există mai mult decît sentimente, oricît de pasionată ar putea deveni, există întotdeauna o formă, un echilibru, un proces logic al construcţiei, unde Bach a atins o perfecţie nedepăşită de nimeni vreodată. Iată una dintre lecţiile oferite de muzica lui Bach şi de toată muzica în general.

Lumea ce pare solidă, pe care o luăm drept bună, a început în căldura toridă a pietrelor topite şi a gazelor în vîrtejuri, transformîndu-se de-a lungul erelor într-un cosmos suficient de rece pentru a îngădui apariţia primelor manifestări de viaţă. Pe această planetă, aparent unică (cel puţin în sistemul nostru solar), s-au dezvoltat treptat, în mod extraordinar, forţele naturale. Are loc o pendulare de la fier-

Scanned with OKEN Scanner

binte la rece, din înălțimi în adîncuri, fără a depăși condițiile precise necesare vieții. Totuși, acea neliniște permanentă din adîncurile pămîntului continuă trimițîndu-ne cutremure și maree pentru a ne reaminti că din clipa nașterii chiar sîntem neputincioși în fața naturii.

În epoca noastră, a tehnicii, am ajuns să credem că siguranța rezidă în controlul și în stăpînirea omului și a naturii deopotrivă. Admițînd că aceasta ne-a adus unele foloase, putem oare pretinde progrese cînd numeroasele noastre războaie din acest secol confirmă că noi continuăm să prădăm și să ucidem, fără scop ? Dăm greș pentru că omul nu este împăcat cu el însuși și nici nu se poate domina, de aceea caută să-i stăpînească pe alții.

Omul e o făptură terestră, și aerul cu care își umple plămînii este purtătorul sunetelor animalelor. Animalele produc zgomote care spun „Sînt aici". „Eu sînt acesta". Cu asemenea sunete își atrag perechea, înspăimîntă dușmanii, conduc turmele, imobilizează prada în calea lor, previn de pericol pe cele de aceeași specie, se încurajează unele pe altele cînd se găsesc la aman. Vocea reprezintă unul dintre instrumentele principale de autoconservare. Nu toate vietățile emit sunete cu ajutorul trecerii aerului prin coardele vocale, benzile ligamentoase de la capătul traheii, astfel, broasca folosește sacul vocal, iar greierii, picioarele dinapoi. Dar de la bun început, fiecare vietate își are sunetul său particular, acesta constituie caracteristica ei de netăgăduit.

Plînsul copilului afirmă noua lui independență și poate chiar o premoniție de răspundere și speranță. Este în același timp un salut vesel și un rămas bun, plin de regrete. Plămînii lui iau cunoștință de un nou mediu, cel al aerului, dar el păstrează încă o amintire vie a căldurii, confortului și siguranței pe care le cunoștea în lichidul amniotic. După ce ieșim la lumina zilei, bătăile inimii mamei dăinuie adînc în noi, fiind întipărite în făptura noastră ca o identitate a fiecăruia dintre noi. Îi simțim pierderea și trebuie să o înlocuim cu alte sunete, în special acel al propriei noastre voci, căci sunetul și ritmul reprezintă căi de comunicare. Am putut să auzim cu mult înainte de a fi în stare să vedem.

Unele maternități au făcut experiențe cu prunci abia născuți, punîndu-i să asculte înregistrările bătăilor inimii omenești, găsind că aceasta îi liniștește, îi reconfortează, îi adoarme, încît aproape uită să și respire. Vietățile comunică unele cu altele prin sunete care sînt recunoscute de speciile lor, așa cum și plînsul unui copil îi este cunoscut mamei. La acvarium-ul Victoria, Paul Horn a demonstrat că balena, cel mai mare mamifer din lume, este receptivă la sunetele muzicale pe care el le produce cu un flaut, răspunzîndu-i, ca și cum ar face parte din specia ei. Puterea pe care o are fiecare făptură de a percepe sunetele constituie o parte a abilității acesteia de a supraviețui, de a se împerechea, de a se hrăni. Cu treizeci de mii de ani în urmă, trăind în caverne, printre copaci, sub cerul liber, simțurile noastre ne erau armele cele mai bune. Auzul era tot atît de important ca și vederea,

Scanned with OKEN Scanner

fiecare foşnet purta un mesaj şi aşa am ajuns să cunoaştem zgomotele produse de alte vietăţi.

Pentru strămoşii noştri, adunarea hranei era un lucru vital. Mişcarea ecologică de azi reflectă în parte un simţămînt pe care-l aveau strămoşii noştri, şi anume faptul că animalul îi era înrudit, împărtăşind aceeaşi lume întreţesută cu ciclurile ei de viaţă. Băştinaşul din Australia sau cel din Africa îşi consideră lancea ca o unealtă de vînătoare, nu de război. Există un splendid proverb african care exprimă clar acest sens al înrudirii : „Înainte de a traversa rîul să nu o blestemi niciodată pe mama crocodilului". Atît animalele cît şi oamenii caută pentru hrană bace, rădăcini, pepeni şi nuci, chiar dacă se ucid unii pe alţii.

Pe întinsul podişurilor aride din Kalahari, din Africa de Sud, unde îşi duc existenţa aspră cei din seminţia Igwi, muzica leagă laolaltă familia şi tribul. Acolo un cîntăreţ poate cînta despre perpetua căutare a hranei şi a apei, ca şi despre distanţele nemărginite care separă oamenii. El mai cîntă şi despre animalele atrase de iarba tînără care răsare după vreun foc, despre kudu * şi porcul spinos cu care se hrăneşte sau hiena vicleană, care, făcîndu-se mică, se furişează printre oameni şi le distruge îmbrăcămintea. În lumina şi atmosfera translucidă de pe podişuri este posibil să auzi pe distanţe de kilometri întregi venirea furtunii, să detectezi mişcările animalelor de pradă. Ca şi strîngerea recoltei, vînătoarea a devenit o parte a supravieţuirii omului şi nici un alt instrument nu a modificat balanţa puterii mai repede în favoarea sa, decît descoperirea arcului şi a săgeţii care îi asigură de la distanţă controlul asupra animalului. Pentru vînător însă nu erau încă arme de război, ci mijloace de măsurare a forţei unora şi altora ; numai necesitatea de a se hrăni a făcut ca omul şi animalul să devină antagonişti. Din ritualul vînătorii a izvorît muzica ; arcul poate produce un sunet dulce de coardă întinsă. Un punct de vedere larg răspîndit este că arcul şi săgeata sînt strămoşii viorii.

Ritualurile pentru adunarea hranei încep cu invocarea binecuvîntării zeilor pentru buna reuşită. Indianul din America de Nord se înveşmîntează cu blana ursului, fiind convins că nu ar putea să prindă un urs atîta timp cît nu devine una cu animalul. Eschimosul cîntă cu mîndrie dimensiunile peştelui imens pe care l-a prins sau a focii şi această cîntare poate fi asemuită cu fotografia pescarului alături de peştele pescuit.

Fiecare ritual pe care-l împlinim îşi are muzica proprie : naşterea, căsătoria, moartea, semănatul şi strîngerea recoltei, schimbarea anotimpurilor, venirea primăverii şi a fertilităţii, suferinţele bolilor, însănătoşirea.

Prima noastră muzică era legată, fără îndoială, de consacrarea unor asemenea evenimente. Pe măsură ce agricultura şi construirea adăposturilor s-au dezvoltat, muzica a fost asociată cu munca. Şi cînd societăţile au luat forme mai concrete, a apărut muzica menită să onoreze pe conducători. Procesiunile regale cu instrumente muzicale pot fi găsite în Egipt şi Sumer. Asemenea folosiri ale muzicii sînt naturale, căci conducătorii ne-au ajutat să ieşim din caverne şi să pătrundem

* Antilopă vărgată din Africa, avînd coarne răsucite (n.t.)

Scanned with OKEN Scanner

în civilizație. Mai mult, recunoașterea șefilor este o trăsătură pe care o împărtășim cu întreg regnul animal.

Omul nu este numai o făptură muzicală : este zgomotos, pălăvrăgește, strigă, uneori peste mari distanțe. Mult timp muzica și vorbirea alcătuiau un tot neîntrerupt, amîndouă produse de voce. Chiar după ce au apărut primele instrumente, muzica și vorbirea erau încă entități care se suprapuneau. Conform unor descoperiri recente din orientul apropiat, primele cuvinte scrise au început să apară cu vreo zece mii de ani în urmă, în principal pentru înlesnirea comerțului. Scrisul a ajutat să se separe muzica de vorbire. Cuvintele pe tăbliță de lut sau pe pergament puteau transmite repede simple mesaje, pe cînd muzica era legată de exprimarea unor sentimente complexe. Există locuri în lume, unde limbile vechi supraviețuiesc, așa sînt China, Vietnamul și părți din Africa ; acolo inflexiunea vorbirii și a muzicii rămîn de neseparat, deși nu sînt identice ; unele părți ale melodiilor urmează aceleași intonații suitoare și coborîtoare ca și vorbirea, și o schimbare în procesul mișcării muzicale poate modifica înțelesul unui cuvînt.

Avem o evidență antropologică a existenței muzicii înaintea vorbirii. Ligamentele care leagă mușchii de oase lasă urme pe schelete. Acestea indică din plin despre felul cum au fost folosiți acei mușchi și fac posibilă reconstituirea din dovezi reduse a unor făpturi preistorice. Mecanismul nostru vocal este complex : pentru a cînta, plămînii și coardele vocale sînt suficiente. Cînd vorbim intră în acțiune gura și limba. Vestigii de schelete umane timpurii dovedesc că folosirea vocii pentru a vorbi datează de vreo optzeci de mii de ani, în timp ce cîntul a început poate cu o jumătate de milion de ani mai devreme.

Împreunarea muzicii și a vorbirii în expresia unică a unui cîntec are o forță remarcabilă, transmițînd sentimente de mare exaltare sau de o emoție aproape copleșitoare. Cînd ne adunăm pentru celebrări comune, muzica ajută ca împărtășirea sentimentelor să atingă un nivel de intensitate pe care cuvintele singure nu ar putea nădăjdui să le atingă. Muzica nu reproduce lumea în afara și în jurul nostru, nici chiar cînd imităm în mod conștient sunetele pe care le auzim ; muzica, mai înainte de toate, este în noi, este identitatea noastră.

De-a lungul mileniilor treburile împlinite de întreaga comunitate au dat naștere la specialiști — cei mai buni pescari, cei mai buni meșteri de unelte, ori moașe. Cei care stăpîneau un auz ascuțit și îndemînare la perceperea sunetelor aveau de asemenea un rol. În multe comunități, fiecare era și muzician, arareori se întîmpla să existe în asemenea grupuri vreun muzician semi-profesionist. Treptat, muzicienii au început să fie prețuiți, și răspunderile lor să crească, căci puteau să stimuleze oamenii, vorbind în numele lor, după cum aceștia vorbeau împreună cu el. Muzica îi însuflețea și le dădea curajul să se lupte, să-și apere proprietatea, să-și manifeste bucuriile și să-și jelească pierderile.

Omul nu inventă aproape nimic. În cea mai mare parte face descoperiri, dobîndind experiența din lumea din afară și din ceea ce a adunat în sinea sa, fie că e vorba de descoperirea roții sau de teoria relativității. Ambele au fost deducții inspirate de realitatea imediată. Întreaga noastră dezvoltare, de fapt, este una de analiză, punînd la un

Scanned with OKEN Scanner

loc idei călăuzitoare, observînd, reflectînd și în cele din urmă creînd ceva nou. Asemenea descoperiri mi se par asemănătoare cu abilitatea înnăscută a castorului de a-și construi un baraj, sau a albinei de a-și face fagurele. Dar nu intenționez să diminuez extraordinara capacitate omenească de a visa și aș defini-o mai curînd cu ajutorul celor două creații remarcabile, muzica și graiul.

Crearea instrumentelor muzicale este unul dintre marile miracole omenești. Îmi amintesc că am auzit în Africa ecoul a două tobe propagîndu-se peste un deal într-o parte și alta. Cînd mi-am întrebat ghidul ce muzică era aceasta, mi-a răspuns foarte simplu : „O, sunt doar prieteni apropiați care își spun noapte bună". Este o practică a cărei origine trebuie căutată în zorii muzicii și a vorbirii, într-o epocă în care tăcerea și liniștea, pe care noi le-am pierdut, puteau îngădui ecoul tobelor să-și poarte mesajul cale lungă, prin seara tihnită.

Filosoful Pascal a spus că „omul nu-i decît o trestie, cea mai slabă din natură, dar este o trestie care gîndește". Sunetele produse de lucruri trezesc omului o curiozitate nemărginită. Astfel, el poate, cel puțin în parte, să le recunoască ce sînt. Acest experiment natural a condus la făurirea unui șir impozant de unelte avînd rezonanță și care vibrează, instrumente muzicale. Cele mai vechi vestigii ale unor instrumente care produc sunete muzicale au fost găsite în Siberia, descoperindu-se că datează de treizeci și cinci de mii de ani. Acestea cuprind mai multe oase de mamut, o coapsă imensă și umeri, cu însemnări, indicînd locurile unde pot fi obținute cele mai bune rezonanțe. De asemenea, s-a mai găsit și un os cioplit ca un ciocan și două flaute mici din oase, cu patru găuri deasupra și două jos, sugerînd că erau ținute cu degetul mare și cu alte două degete de la ambele mîini. Aceasta implică un sistem de digitație complicată și astfel, prin extindere, o scară muzicală, deci, existența unor melodii primitive, înainte de ultima glaciație. O asemenea descoperire poate foarte bine fi un fragment din cea mai veche orchestră pe care o cunoaștem, la fel de emoționantă pentru muzicieni, ca și pentru antropologi.

În alte locuri, au fost date la iveală tobe din piatră peste care probabil că erau întinse piei. Piatra nu vibrează, cu excepția acelor bucăți cioplite de oameni la începuturile civilizației asiatice în trepte de diferite înălțimi. Materialele care vibrează suficient pentru a produce muzică sînt de obicei perisabile, ca de exemplu lemnul, intestinele, tresția ; nici coarnele nu rezistă tot atît de mult ca oasele. Astfel, putem fi siguri că foarte multe mărturii au dispărut. Nu sîntem în măsură să reconstituim o imagine precisă a muzicii omului primitiv, dar mărturiile cunoscute confirmă că această societate nu era chiar atît de primitivă după cum se crezuse mai înainte.

Trunchiurile unor copaci bătrîni sînt adesea găunoși, fiind loviți lasă să se audă un sunet rezonant, prelung. În unele părți din Africa, Orientul îndepărtat și Pacific, arta de a scoate o mare parte din trunchiul unui copac, extrăgînd aproape întreg conținutul, printr-o singură despicătură îngustă era foarte dezvoltată. Un ritual adesea învăluit în mister, care se desfășura dincolo de privirile scrutătoare ale neinițiaților. S-a descoperit, de asemenea, că dacă se așeza o grindă de lemn

Scanned with OKEN Scanner

loc idei călăuzitoare, observînd, reflectînd și în cele din urmă creînd ceva nou. Asemenea descoperiri mi se par asemănătoare cu abilitatea înnăscută a castorului de a-și construi un baraj, sau a albinei de a-și face fagurele. Dar nu intenționez să diminuez extraordinara capacitate omenească de a visa și aș defini-o mai curînd cu ajutorul celor două creații remarcabile, muzica și graiul.

Crearea instrumentelor muzicale este unul dintre marile miracole omenești. Îmi amintesc că am auzit în Africa ecoul a două tobe propagîndu-se peste un deal într-o parte și alta. Cînd mi-am întrebat ghidul ce muzică era aceasta, mi-a răspuns foarte simplu : „O, sunt doar prieteni apropiați care își spun noapte bună". Este o practică a cărei origine trebuie căutată în zorii muzicii și a vorbirii, într-o epocă în care tăcerea și liniștea, pe care noi le-am pierdut, puteau îngădui ecoul tobelor să-și poarte mesajul cale lungă, prin seara tihnită.

Filosoful Pascal a spus că „omul nu-i decît o trestie, cea mai slabă din natură, dar este o trestie care gîndește". Sunetele produse de lucruri trezesc omului o curiozitate nemărginită. Astfel, el poate, cel puțin în parte, să le recunoască ce sînt. Acest experiment natural a condus la făurirea unui șir impozant de unelte avînd rezonanță și care vibrează, instrumente muzicale. Cele mai vechi vestigii ale unor instrumente care produc sunete muzicale au fost găsite în Siberia, descoperindu-se că datează de treizeci și cinci de mii de ani. Acestea cuprind mai multe oase de mamut, o coapsă imensă și umeri, cu însemnări, indicînd locurile unde pot fi obținute cele mai bune rezonanțe. De asemenea, s-a mai găsit și un os cioplit ca un ciocan și două flaute mici din oase, cu patru găuri deasupra și două jos, sugerînd că erau ținute cu degetul mare și cu alte două degete de la ambele mîini. Aceasta implică un sistem de digitație complicată și astfel, prin extindere, o scară muzicală, deci, existența unor melodii primitive, înainte de ultima glaciație. O asemenea descoperire poate foarte bine fi un fragment din cea mai veche orchestră pe care o cunoaștem, la fel de emoționantă pentru muzicieni, ca și pentru antropologi.

În alte locuri, au fost date la iveală tobe din piatră peste care probabil că erau întinse piei. Piatra nu vibrează, cu excepția acelor bucăți cioplite de oameni la începuturile civilizației asiatice în trepte de diferite înălțimi. Materialele care vibrează suficient pentru a produce muzică sînt de obicei perisabile, ca de exemplu lemnul, intestinele, trestia ; nici coarnele nu rezistă tot atît de mult ca oasele. Astfel, putem fi siguri că foarte multe mărturii au dispărut. Nu sîntem în măsură să reconstituim o imagine precisă a muzicii omului primitiv, dar mărturiile cunoscute confirmă că această societate nu era chiar atît de primitivă după cum se crezuse mai înainte.

Trunchiurile unor copaci bătrîni sînt adesea găunoși, fiind loviți lasă să se audă un sunet rezonant, prelung. În unele părți din Africa, Orientul îndepărtat și Pacific, arta de a scoate o mare parte din trunchiul unui copac, extrăgînd aproape întreg conținutul, printr-o singură despicătură îngustă era foarte dezvoltată. Un ritual adesea învăluit în mister, care se desfășura dincolo de privirile scrutătoare ale neiniților. S-a descoperit, de asemenea, că dacă se așeza o grindă de lemn

Scanned with OKEN Scanner

de-a curmezișul unui șanț și dacă era lovită se obținea o rezonanță frumoasă. Acesta a fost primul amplificator natural.

Acordajul unor plăci de piatră printr-o cioplire foarte atentă în aşchii fine este de asemenea foarte vechi. Astfel de pietre au fost găsite în Vietnam și Cambodgea, unde măiestria de a scoate sunete prin percuție din bucăți de lemn, metal și pietre constituie baza unei arte muzicale elaborate, reflectată în orchestrele gamelan din Cambodgea, Java și Bali.

Există seturi chinezești de plăci de piatră despre care știm că sînt vechi de peste trei mii de ani. Instrumente similare de tipul xilofonului au apărut și în Africa, unde se folosea, în locul pietrei, lemnul. Versiunea contemporană este printre altele și *balafonul* senegalez. Metalul a apărut mai tîrziu, atît în Africa, cît și în Asia, unde constituie baza nu numai a instrumentelor din formațiile gamelan, dar și a instrumentului *sansa* din Africa. Cînd primii călători europeni au ajuns în acel continent, era un instrument perfect.

Este interesant faptul că marile ansambluri gamelan din Asia de sud-est deși obișnuiesc să-și acordeze diferitele instrumente la aceeași înălțime, lasă un anumit decalaj între ele, ca și cînd două coarde ale unui pian ar fi ușor dezacordate. Sînt convins că aceasta s-a datorat sunetelor clopotelor cu care erau atît de familiarizați, ele fiind obișnuite în Thailanda. Nimic nu este mai înșelător decît înălțimea sunetului unui clopot. Clopotele au în general o rezonanță clară, totuși conțin diferite sunete armonice impure.

Este important să nu se uite că sunetul pe care un popor îl consideră frumos poate să nu corespundă cu gustul altuia. În Africa, chiar triburile vecine pot avea concepții diferite în privința frumuseții sunetului. Să ne imaginăm că tonul clar, strălucitor al xilofonului nostru modern din Occident ar putea să-i placă unui african : el, de obicei, preferă un instrument cu un sunet înfundat sau un sunet cu un scîrțîit sau bîzîit. Sunetul particular care îi place unui anumit popor provine din identitatea poporului și este condiționat de împrejurimi.

Un alt instrument din lemn sau din piatră cioplită este legendarul *Bullroarer* folosit încă și azi de către băștinașii din Australia. Este o piesă dreptunghiulară legată cu o curea sau o funie, cînd este balansată în jurul capului, produce un zgomot adînc, ca un fluierat, un muget ce poate fi auzit la o distanță de mai mulți kilometri. Adesea sînt făcute din os și au fost găsite în excavații ale unor așezări exsitente cu zeci de mii de ani în urmă. Tot atît de vechi ca și toba, Bullroarer este un instrument a cărui origine nu poate fi stabilită, fiind prea larg răspîndit.

Principiul amplificării rezonanței a fost aplicat la producerea diferitelor sunete. Tărtăcuțele au servit la început pentru harpe, cum s-a întîmplat, dealtfel, și cu solzii sau carapacele unor vietăți de la armadillo, la broasca țestoasă, ca și scoicile. Faptul că s-au putut găsi imediat a influențat dezvoltarea timpurie a instrumentelor cu coarde. Prin aceste instrumente putem să ne rafinăm perceperea intensității sune-

Scanned with OKEN Scanner

telor datorită variației tonalității coardelor. *Kora* din Senegal și *berimbau* din Brazilia sînt exemple contemporane.

Descoperirea principiului flautului și al cornului este fascinantă, căci aceste instrumente folosesc o altă proprietate a rezonanței, aceea a unei coloane de aer închise, care vibrează. Primele flaute și primii corni au fost făcuți din oase goale și probabil că și din crengi și din scoarța copacilor, cu toate că acestea nu au supraviețuit. În Scandinavia și în România se fac și azi fluiere din salcie, cojindu-se cu foarte mare grijă, fără a se rupe scoarța de pe o creangă verde. Acestea scot sunetele cele mai clare și plăcute, dar nu durează mai mult decît două sau trei zile, pînă cînd scoarța începe să se usuce. Natural, materiale găunoase, ca bambusul, de exemplu, au servit ca flaute mult timp și de asemenea ca parte din ansamblurile *gamelan*. Lutul a devenit un material folositor pentru flaute, căci putea fi modelat și ars în foc, metodă descoperită mai întîi în epoca de piatră. Ocarina, populară pînă la sfîrșitul secolului trecut, este un flaut din lut ars.

Fluierul din salcie nu are găuri, se suflă printr-un orificiu, fixat în scoarță, special pentru aplicarea buzelor și folosind degetul pentru a acoperi și descoperi celălalt capăt. Asemenea instrumente se găsesc prin Europa de est și în Orientul apropiat fiind adesea folosite prin suflare directă la capătul deschis, ca o sticlă. Uneori, în epoca de piatră, șiruri de tuburi de acordaje diferite erau legate împreună formînd o scară — li se spune Flautul lui Pan. Chinezii au așa ceva, numit *sheng*, fluierele sînt aranjate în cerc, fiind alimentate printr-o gaură centrală ce servește la suflat. Reputația Chinei de a fi creatoarea primei orgi provine tocmai din acest instrument. În Africa există societăți care au creat adevărate orchestre de asemenea instrumente de suflat. În România i se spune *nai* și cei care cîntă la aceste instrumente au atins o virtuozitate extraordinară. Există și flaute cîte două la un loc pentru un singur interpret, uneori cioplite din aceeași bucată de lemn, fiind cunoscute sub denumirea de bărbat și femeie. Printr-un joc abil al mîinilor, interpretul poate prezenta duete — fiecare flaut cuprinzînd mai bine de o octavă. Acestea au rămas populare în rîndurile arabilor.

Coloana de aer în instrumentele făcute din coarnele animalelor vibrează printr-o anumită poziție a folosirii buzelor. Cornul produce sonorități intense și era folosit pe o scară largă ca instrument de semnalizare. A trecut mult timp pînă cînd s-a îmbunătățit deschizătura cornului pentru a se putea auzi pe lîngă sunetul de bază mai mult decît două sunete armonice. Cornul berbecului, numit *shofar*, este folosit la celebrarea serviciului religios de noul an la evrei. În cele din urmă, i s-au adăugat, ca și la flaut, deschizături pentru degete extinzîndu-se ambitusul cornului. Cornii lungi sînt folosiți nu numai pentru a face muzică, dar și ca un fel de telefon și semnal în Alpii elvețieni, în Tibet, Noua Guinee, Amazoane și Japonia, reprezentînd o splendidă formă de comunicare de pe un deal pe altul, dintr-o vale în alta. Acești corni, uneori de două sau de trei ori mai lungi decît un om, au un sunet adînc, bogat, ajungînd la sunete armonice înalte de o mare duioșie.

Instrumentele de suflat din trestie sînt tot atît de vechi ca și flautul și cornul. Muștiucul din trestie înlocuiește buzele sau deschi-

Scanned with OKEN Scanner

zătura şi pune în vibrare coloana de aer. Aceste instrumente par să fi apărut prima oară în Orientul apropiat, poate din cauza schimbării climei, la sfîrşitul epocii paleolitice — vreo opt sau nouă sute de ani înaintea erei noastre — care marca sfîrşitul ultimei mari perioade glaciale. În epoca sa de vîrf, gheaţa ajunsese pînă în Europa centrală şi acoperise jumătatea din sudul Americii de Nord. Pe măsură ce s-a retras, nivelul apei a crescut, acoperind ţările de jos din Orientul apropiat, formînd bălţi unde trestiile s-au înmulţit din abundenţă ; se prea poate ca o bucată de trestie cioplită să fie cel mai vechi instrument de suflat. Două bucăţi aplatizate sînt legate împreună şi strînse între buze. Cei care cîntau la astfel de instrumente au găsit că acest muştiuc avea tendinţa să putrezească fiind mereu udat în gură. Atunci l-au acoperit cu un tub şi un manşon care făcea ca buzele să nu vină în contact direct cu instrumentul ; soluţia a fost găsită la medievalul shawm şi la cimpoi. Mai există încă o posibilitate : să apuci cu gura întreg muştiucul, fixînd buzele pe un manşon, ca la *aulos*-ul grecesc şi multe alte instrumente din Orientul apropiat.

Curînd, după încheierea Paleoliticului, putem începe să folosim cuvîntul civilizaţie, pentru a descrie activităţile comunităţilor omeneşti adunate în regiunea Babilonului, a Sumerului şi Egiptului. O nouă îndeminare era acum stăpînită, aceea a obţinerii bronzului. Focul era încă esenţial pentru a putea supravieţui iernilor aspre, deşi la vremea cînd civilizaţia Egiptului atinsese culmile, cîteva secole mai tîrziu, clima în general fiind mai caldă decît azi. Focul se folosea pentru făurirea uneltelor de metal, iar metodele întrebuinţate pentru lucrarea vaselor de bronz serveau de asemenea şi la instrumentele făcute din coarnele animalelor. Cel mai vechi instrument existent se numeşte *lur*, denumire bazată pe cuvîntul vechi norvegian care înseamnă corn. Celţii îi spuneau *carnyx*. În Egipt se modelau instrumentele din argint şi aur. In 1924, s-au găsit în mormîntul lui Tutankamon două trompete de argint, datînd din anul 1320, înaintea erei noastre, una din acestea mai păstrează un ton acceptabil. Alama, aşa cum o ştim azi, nu fusese încă topită pînă în anul 500 al erei noastre. Şi din alamă au fost făurite alte mijloace de producere a zgomotului, instrumentele de percuţie, timpanele şi gongul. Alături de clopote, acestea au devenit parte integrantă din serviciile religioase din Orientul îndepărtat şi apropiat. Asemenea sunete erau obişnuite în Egipt, fiind produse de *sistrum*, un cadru ce se ţine cu mîna şi pe care erau înşirate multe discuri din metal. Acest instrument mai este şi acum folosit în America latină. Timpanele moderne au trebuit să aştepte ca să se ajungă la o măiestrie a lucrării alamei, ca aceasta să producă sunetele caracteristice, căci viteza vibraţiilor alamei este mai mare decît a bronzului sau a fierului. Alama este mai puţin susceptibilă de degradare, deşi toate trei metalele sînt folosite pe scară mare în gamelanele din Asia de sud-est.

Formarea unor ansambluri din diferite instrumente pare să fi prezentat un anumit interes pentru unele culturi, în timp ce altele preferau sunetul pur al unei singure familii de instrumente sau chiar instrumente solo. Odată cu măiestria făuririi instrumentelor a apărut şi măiestria interpretării. Stăpînirea unui instrument putea să fie o ocupaţie de o viaţă întreagă. Cu toată devoţiunea presupusă a unui muzi-

Scanned with OKEN Scanner

cian față de instrumentul său, este surprinzător cît de puțin știm despre evoluția instrumentelor în Occident. Motivul s-ar putea datora în parte diferenței de atitudine care s-a dezvoltat din timpul romanilor, tinzînd în mod treptat să despoaie instrumentele de proprietățile lor magice. Muzica a fost asociată cu misterele sacre, fiecare dîndu-i celeilalte un statut special. Unele din cele mai vechi instrumente au supraviețuit pur și simplu pentru că au fost îngropate cu alte bunuri în mormintele șefilor morți, putînd să-i ajute la deschiderea căii spre ceruri.

Atît China cît și Grecia considerau muzica egală cu morala, reprezentînd un simbol al bunătății omului. Confucius scria în jurul anului 500, înaintea erei noastre, că : „Baza culturii omenești o reprezintă caracterul. Muzica este eflorescența caracterului". Instrumentele muzicale mînuite de oameni erau considerate ca o legătură între divinitate și etern. Natural, obiectele muzicale erau păstrate într-o societate unde tradiția și venerarea strămoșilor juca un rol central. A poseda un instrument cu adevărat străvechi, era ca și cum ai deține ceva din sufletul străbunului și degetele urmașului puteau să meargă pe urmele degetelor aceluia. Totuși, în Occident, instrumentele muzicale au ajuns încet să fie identificate cu imediatul și tranzitoriul și au căpătat noi valori.

Deoarece muzica constă din vibrații audibile, aș vrea să iau în considerație pentru o clipă urechile noastre. Ce instrumente extraordinar de solicitate sînt și cît de neobosite, cerînd în mod constant să fie satisfăcute, niciodată în stare de repaos. Mi se pare simbolic faptul că avem pleoape pentru a acoperi ochi, dar nu avem acoperitoare pentru urechi, nici un mijloc să oprim, să îndepărtăm zgomotele din jurul nostru. Urechile noastre ne trezesc din somnul cel mai adînc și numai surdul, pe care mi-l închipui a fi cel mai însigurat dintre oameni, poate concepe o lume de tăcere totală. În cazul cel mai bun, urechile noastre pot detecta sunete ce vibrează la mai puțin de 30 de bătăi pe secundă, continuînd pînă la 15.000 de vibrații pe secundă. Dar aceste sunete reprezintă numai o parte dintr-o serie de vibrații mult mai lungi, existente în întreaga lume, dintre care pe unele le putem distinge ca bătăi distincte, de exemplu bătăile inimii, în medie 72 pe minut, iar pe altele le putem vedea doar, cum ar fi valurile oceanului, ciclul zi-noapte, fazele lunii, schimbarea anotimpurilor.

Există și vibrații ce nu pot fi percepute de simțurile noastre conștiente, deși ciclul de 11 ani al petelor solare ne afectează nu mai puțin, punînd în mișcare cutremure de pămînt, spărgînd aisberguri și chiar influențînd, ceea ce nici nu ți-ar veni să crezi, anii de vîrf ai recoltei de vinuri bune franceze. Universul posedă și unde mult mai rapide, ce străbat prin materie și prin noi, ca și cum nu ar fi nimic în calea lor, și altele a căror mișcare este atît de lentă, încît le trebuie ani ca să treacă pe lîngă noi. Sunetul se află chiar în centrul ciclului vibrațiilor. Sînt foarte sigur că muzica ne ajută să rămînem în contact cu toate vibrațiile din lume. Cînd se aud notele cele mai de jos ale unei mari orgi de biserică, simțim vibrațiile în tot corpul nostru, iar vioara, care emite sunete pînă la octava a șaptea, produce același efect asupra noastră.

Scanned with OKEN Scanner

La începutul vieții pe această planetă, cînd vietățile sălășluiau numai în apă, auzul nu era dezvoltat, exista numai o sensibilitate la lumină, atingere și prezența hranei. Planctonul se ridică și se lasă la fund după lumina soarelui. Primele vertebrate trebuia să detecteze schimbările în presiunea apei, dintre care unele erau mai evidente, iar altele mai subtile. În acest scop, peștele era dotat cu o linie de puncte sensibile ce cobora pe amîndouă părțile corpului, numită linia mediană. Aceste puncte indicau direcția mișcării, prezența uscatului cît și a altor vietăți, chiar și adîncimea apei. Linia mediană acționa împreună cu canalele semi-circulare care guvernau echilibrul. Receptivitatea la lumină se dezvoltase acum în ochi.

Din acești pești au apărut primele amfibii, mai viguroase decît precedentele, cu înotătoare ce puteau fi folosite și pe uscat. Era un pas imens, o avîntare plină de risc în atmosfera necunoscută, căreia i-a trebuit o perioadă de timp foarte îndelungată. Poate că nu exista o altă posibilitate. Cînd rîurile seacă ori apa ne desparte de ocean prin erupțiile pămîntului, vietățile din acea apă trebuie să se stingă sau să ajungă într-o altă apă, ceea ce fac multe specii și azi. Noua generație abia apărută, fără a avea contacte cu părinții, se întoarce în mod instinctiv înapoi în mare, primul său sălaș. Aceasta se datorește poate, într-o oarecare măsură, instinctului pe care-l avem toți — să ne îndreptăm în sus spre lumină. Cînd și-au făcut apariția, cu trei sute de milioane de ani în urmă, în timpul perioadei devoniene, acești amfibieni au găsit un pămînt acoperit de vegetație, o nouă sursă de hrană.

Afară, în aerul liber, amfibienii s-au bizuit pe vedere și pipăit, pînă cînd gustul și mirosul aveau să se poată adapta încet la noul mediu. Contactul cu apa, prin linia mediană, dispăruse. În timpul a mai multor cicluri, aceste vietăți și-au dus existența în mod alternativ, între apă și uscat, lipsindu-le o modalitate de a detecta schimbări în presiunea aerului. Nu departe de canalele semi-circulare așezate la baza craniului se aflau primele puncte sensibile ale liniei mediane. Acestea s-au mișcat mai departe printr-un proces care nici acum nu este deplin înțeles, s-au grefat pe canalele semi-circulare și s-au dezvoltat treptat în mecanismul intern al urechii. Pe scara evoluției, auzul a fost ultimul sens care s-a dezvoltat deplin, după apariția creierului primitiv. Celulele și planctonul viețuiesc fără creier, dar amfibienii primitivi aveau acest centru al conștiinței propriei existențe. Fotosensibilitatea. pipăitul, gustul și mirosul s-au dezvoltat înaintea creierului, cînd nu era mai mult decît un mare ganglion cu nervi, ca la meduze. Auzul a fost primul simț care a apărut, după simpla conștiență de sine și emoții, și s-a dovedit a fi un mare dascăl, legat de toate stările noastre emotive, de durere și plăcere, împerecherea și vînătoarea, explorarea și eliberarea.

Multe animale pot să-și adapteze urechile pentru a colecta sunete, asemenea radioului uriaș cu telescop de la Banca Jôdrell care captează slabele pulsații din adîncurile spațiului. Aceasta îmi amintește de o altă teorie a mea personală, că întreaga conștiință în spațiu și timp se formează gradat. Nu e ceva care apare la om dintr-o dată în momentul nașterii, mai curînd poate fi comparată cu diferite grade de

Scanned with OKEN Scanner

temperatură, ori cu diferența între un corp solid, lichid și gazos. Mai cred că conștiința poate fi apropiată de sensibilitate, care poate fi măsurată la un trandafir sau chiar la o piatră. Cu mult înainte de apariția vieții pe pămînt, elementele din care este făcută lumea noastră răspundeau la tot felul de vibrații, de la reacțiile chimice la forțele electromagnetice, forța gravitației, ciclul zi-noapte. Undeva în sinea noastră cred că și noi manifestăm o anumită sensibilitate organică la aceleași unde. Din momentul în care conștiința noastră de animal, cel mai primitiv, a apărut, era afectată de aceste forțe ; sensul inconștient, că „Eu sînt", este mai mult decît un instinct de animal, după cum este mai mult și decît intelectul uman. Prin aceasta, am sentimentul că sîntem legați în mod irevocabil de univers, la fel ca oricare stîncă și plantă. Nu pot să găsesc nici o altă cale care să explice experiențele atît de documentate ale telepatiei și clarviziunii.

Teste recente, făcute cu pești și păsări, sugerează că abilitatea lor de a se aduna în bancuri și stoluri este guvernată nu prin observarea mișcărilor șefului grupului, ci printr-un mesaj comun telepatic primit simultan de toți membrii. Minuscula cantitate de energie electrică a sistemului nostru nervos este măsurabilă, iar cum creierul consistă în întregime din celule nervoase, cea mai mare parte a energiei electrice umane este concentrată acolo. Creierul nostru emite pulsații de mai multe feluri, începînd de la două sau trei cicluri pe secundă, pînă la vreo 24, cunoscute acum sub denumirea de ritmurile delta, theta, alfa, beta. Undele cele mai rapide par a fi concentrate în regiunea frontală a creierului, unde au loc procesele mentale cele mai complexe și care se micșorează cînd dormim.

Recent, o metodă numită fotografia Kirilian a început să ne spună cîte ceva nou despre cîmpul de energie pe care îl posedă vietățile.

Omul de știință sovietic, Simion Kirilian a descoperit că generînd un cîmp de înaltă frecvență poate să obțină imagini ale modelelor electrice produse de diferite tipuri de materie vie de la o frunză, la corpul omenesc. Unii denumesc acest cîmp aura, alții, plasma biologică a corpului. Aceasta nu este o masă dezordonată, ci o rețea unificată măsurabilă existînd numai la materia vie. Mai mult chiar, aura pare să dăinuie neștirbită, chiar cînd o parte dintr-o frunză sau vreun membru sînt tăiate, ca și cum ar avea o voință proprie.

Fotografiile Kirilian arată că atunci cînd o persoană intră într-o cameră, aura acesteia și aceea a persoanelor aflate în cameră suferă o modificare legată de starea emotivă a indivizilor. Răspundem altora, „simțind vibrațiile lor emoționale", așa cum facem cînd auzim sunetul unei voci prietenești sau ostile. În adîncul făpturii noastre sălășluiește sunetul niciodată tăcut al vibrațiilor noastre personale, pe care putem să-l ignorăm ; este însă nucleul muzical din noi toți. Vibrăm ca și struna neatinsă a viorii de lîngă vecina ei, tremurînd prin simpatie, deși nu a fost lovită de arcuș.

Sensibilitatea incredibilă a urechii omenești contribuie la jocul complex dintre auzul și emoțiile noastre. Distingem inteligibilul de întîmplător, ceea ce este dorit de ceea ce este nedorit, susținînd firul unei

Scanned with OKEN Scanner

conversații la o recepție cu multă lume sau într-un tren zgomotos. Memoria noastră ne îngăduie să punem la un loc sunetul și înțelesul, iar pentru a crea limbajul acesta, se sprijină pe repetare și recunoaștere. Dar există o distincție critică între muzică și vorbire. Prin această afirmație nu vreau să mă refer la faptul evident că una are „melodie" și cealaltă „înțeles". După multe concerte am fost întrebat ce „reprezintă" pentru mine muzica pe care o interpretasem. A trebuit să dezvoltăm o serie întreagă de termeni foarte elaborați, pentru a descrie ce *înseamnă* muzica. Diferența principală stă în faptul că, înainte de toate, cuvintele se referă la lumea reală exterioară nouă, la lucruri și acțiuni pentru care servesc ca simboluri acceptabile, folositoare. Pe de altă parte, muzica are o relație specială cu făptura noastră interioară. Sentimentele noastre devin prin ele însile entități, în afara înțelesului literal, iar muzica le modelează și le modifică.

Ceea ce mă preocupă mai mult este tendința de a înlocui naturalul cu sinteticul și, ca o reacție parcă, un lucru bine determinat cu ceva întîmplător. Găsim că ne este din ce în ce mai greu să spunem unde se oprește muzica și unde începe zgomotul. Un muzician și scriitor canadian, Murray Schafer, a reflectat foarte mult asupra acestei probleme. Cartea sa *The Tuning of the World* este o piatră de hotar virtuală în progresul uman sau în umanizarea progresului. Murray Schafer a început prin a analiza zgomotul din diferite medii, pentru a determina cum hotărăsc oamenii care sînt acceptabile și care neacceptabile. Ca un cadru de referință, el a elaborat o listă care ne dă o măsură a mediului nostru sonor, adaptîndu-și selecțiunea din lista creată în anii '30 de omul de știință britanic Sir James Jeans :

Pragul auzului	0	decibeli
Foșnetul frunzelor	20	„
Șoptit încet	30	„
Cămin liniștit	40	„
Conversație normală	60	„
Automobil obișnuit	70	„
Cîntat tare	75	„
Metrou (interior)	75	„
Vagon deschis mediu	80	„
Echipamentul de bucătărie	100	„
Mașină de tuns iarba electrică	107	„
Nit pneumatic	118	„

O asemenea listă ne reamintește cu pregnanță despre zgomotul care ne înconjoară azi și paradoxul că oamenii, consumînd mult mai puțin efort fizic decît înainte, totuși din punct de vedere individual au de-a face cu mult mai mult zgomot.

Schafer a mai întocmit de asemenea o listă, cuprinzînd un număr de sunete, plăcute unora, dar neplăcute altora, ca de exemplu zgomotul furtunii sau al nopții, considerate în multe părți din lume amenințătoare ori prevestitoare de rele. În Noua Zeelandă, unde riscul incen-

Scanned with OKEN Scanner

diilor nu reprezintă un pericol imediat, aceste sunete au fost găsite acceptabile, chiar plăcute. Sunetele industriale sînt primite în mod diferit, de exemplu fluieratul plăcut al locomotivei este îndrăgit de cei mai mulți oameni, un sunet aproape dispărut, acum, pe cînd cel al aeroplanului, în general, nu este agreat. Schafer a arătat că reacția noastră la sunete poate fi afectată, atunci cînd îndepărtăm asocierea lor vizuală. Cînd a făcut o înregistrare a unei rîșnițe de cafea obișnuită, multă lume a luat-o drept un instrument de tortură.

Îmi amintesc din copilăria mea de la San Francisco, zgomotul feribotului traversînd golful în ceață. Îmi plăcea de asemenea jeluirea locomotivei cu aburi, după cum adoram minunatele anunțuri din tren, asemenea unei psalmodieri a numelor diferitelor localități, nume rostite monoton ca niște rugăciuni pe șiraguri de mătănii sau recitări din talmud ori coran. Locomotiva Diesel nu are o asemenea chemare. Gaterul poate produce un zgomot care egalează, ca nivel, pe cel mai zgomotos turboreactor, acesta depășește orice dimensiune omenească. Zgomotul produs de un castor care roade nu este neplăcut și este natural.

Murray Schafer ne oferă o nouă posibilitate de apreciere a tăcerii și a unor sunete din surse neașteptate. Am avut ocazia să ne întîlnim și să stăm de vorbă aproape o zi întreagă, nu cu mult timp în urmă. Pregătise o surpriză pentru mine într-un șopron foarte frumos, parte din locuința sa de la țară, la nord de Toronto. Murray Schafer este compozitor, dar a conceput totodată și o nouă știință, o artă nouă pe care a numit-o *soundscapes* — ambianță sonoră — în care examinează sunetele provenite din diferite surse, unele implică executanți, altele benzi, dar instalația pregătită pentru mine a fost cu totul neașteptată. A constituit o parte din explorarea pe care am întreprins-o împreună asupra naturii sunetului și a auzului fizic și muzical. Deși auzisem despre aceste experiențe ale lui Murray Schafer, nu mi-am închipuit niciodată cît de distractive puteau fi.

Schafer. Vorbeai tocmai despre sunetele specifice de la țară, sunetul atît de frumos produs de frunzele diferiților copaci cînd suflă vîntul.

Menuhin. Îmi place foșnetul plopilor, pentru că au atît de multe frunze. Acestea nu sînt rigide și fiecare pare că foșnește liberă.

Schafer. Frunzele copacilor veșnic verzi sînt mai țepene și cînd bate vîntul au o mișcare ca de turbină. Este ceea ce numesc ambianță sonoră de înaltă fidelitate, în care raportul dintre semnalul sonor și zgomot este foarte favorabil. Aici, la țară, sînt puține zgomote și de aceea fiecare sunet poate fi auzit de la o mare distanță. Din contra, la oraș, este o ambianță sonoră de joasă fidelitate, există așa de multe zgomote, încît e greu de spus care sînt semnalele sonore.

Menuhin. Indianul nord american știa toate acestea. El putea probabil să interpreteze sunetele mai bine ca oricare altă rasă.

Schafer. Știi de ce? Pentru că trăia într-o pădure deasă ca și aceasta, unde trebuie să te bizui pe nas și pe urechi, pentru o informație senzorială vitală. Acolo unde nu poți vedea mai departe decît la o distanță de șase picioare *, urechile capătă o mare importanță.

* 1 picior=30,48 cm.

Scanned with OKEN Scanner

Menuhin. Consider ca o tragedie faptul că cei care s-au stabilit în America de Nord s-au despuiat singuri de acea cunoaştere intuitivă, sentimentul de a aparţine acestor pămînturi. Dacă coloniştii s-ar fi căsătorit cu indiene, în loc să le fi ucis, şi ar fi schimbat cunoştinţe între ei, am fi avut o civilizaţie mai bogată. Dar aveau puncte de vedere diametral opuse în privinţa proprietăţii. Indienii credeau că pădurile, cîmpiile, apele erau libere, aşa cum credem noi acum că sînt aerul şi apa, aparţinînd umanităţii ca un întreg.

Schafer. Este de asemenea şi o chestiune de diferenţă între spaţiul acustic şi cel vizual. Poţi însemna hotarele proprietăţilor, dar spaţiul acustic este pur şi simplu teritoriul peste care trece sunetul. Îl posezi momentan, dar nu-l stăpîneşti niciodată.

Acum vreau să-ţi arăt acest pîrîu, dacă nu a secat complet, căci are unul din sunetele cele mai frumoase. Dacă schimbi stîncile printre care curge, schimbi şi sunetul. Un exerciţiu pe care-l dau uneori studenţilor mei este să-şi închidă ochii şi să încerce să descopere din cîte locuri diferite pot auzi apa curgînd în acelaşi timp. Putem să o auzim chiar aici, dar de asemenea din multe alte locuri mai jos, mai departe. Uneori poate fi auzită din patru sau cinci surse diferite. Îi fac să umble după astfel de locuri.

Menuhin. Descrierea acestei căutări duce natural la poezie. Ar trebui găsite cuvintele care prind poezia şi ritmul. Mahomedanii foloseau în interioare apa pentru a avea în încăperile lor susurul unor izvoare.

Schafer. Putem folosi apa în alte feluri mai interesante. Fîntîna din faţa Complexului administrativ al oraşului este lipsită de imaginaţie, încercînd să domolească sau să contracareze traficul.

Menuhin. Cînd vedem imensa fîntînă din Canberra, Australia sau coloana de apă de pe lacul Geneva, sîntem mîndri de forţa apei, dar diferenţa dintre acestea şi o cascadă de la Yosemite e ca de la cer la pămînt.

Schafer. În grădinile din timpul Renaşterii se folosea apa. De exemplu, la Villa d'Este erau mici bazine şi încîntătoare jeturi de apă cu diferite feluri de suprafeţe realizate cu ajutorul unor pompe hidraulice.

Menuhin. Avem mari simfonii, o muzică minunată, dar muzicienii au tendinţa să dea uitării legăturile lor cu natura, care posedă sunetele ei proprii. Muzica trebuie să fi început din sunetele naturale care exercitau o presiune asupra urechilor noastre ca şi cele pe care le ascultăm cu urechea interioară în tăcere.

Schafer. Emoţia din interior şi armonia din exterior. Ai observat cînd ai ajuns în această pădure cu copaci veşnic verzi cum se schimbă sunetul ? Nu eşti împresurat de tăcere, ci începi să auzi un vuiet blînd, care devine feroce pe furtună, cu totul diferit de o pădure cu copaci cu frunze căzătoare. Mai aproape sau mai departe, de jur împrejur sînt păsări. În oraş nu poţi auzi cîinii lătrînd de la o distanţă tot atît de mare cum am auzit aici, cu cîteva minute mai devreme.

Menuhin. Cînd călătoresc, încerc un sentiment de înstrăinare de ceea ce ochiul şi întreaga mea fiinţă ar dori să împărtăşească. Vezi

Scanned with OKEN Scanner

munți, vezi rîuri, străbați un ținut frumos, dar atît timp cît nu le simți și guști, priveliștea rămîne separată, cu puțin diferită de imaginea pe care ai vedea-o pe un ecran la cinema.

Schafer. Călătoream nu de mult cu trenul prin Rocky Mountains *. Se cînta ceva de Muzak și admiram peisajul splendid ; era asemenea unei conferințe despre călătorii, cu proiecții. Iar acum dacă vrei să pășești peste scîndura aceasta veche și să privești în jur, e ca și cum ai pătrunde în necunoscut. (Intră în șopron).

Menuhin. La Londra și la Gstaad alerg în fiecare dimineață, în jurul grădinii, desculț. Îmi place să simt iarba sub picioare. Îmi place mirosul din acest șopron. Îmi lipsesc măgarul și vaca. Mai sînt încă urme pe aici ale unor vietăți cu patru picioare care au fost mai înainte. E splendid, deschis pînă la ceruri. Oamenii nu-și dau seama ce binecuvîntare ar fi să trăiască fără pereți.

Schafer. Inițial, au fost pereți din bîrne cu spații între ele, dar mai apoi au căzut, după aceea i-am pus la loc.

Acum să începem. De unde vine sunetul acesta ? Încearcă să-ți închipui.

Menuhin. De aici.

Schafer. Nu, nu-i cel pe care-l auzi. E aici.

Menuhin. Da, desigur.

Schafer. Poți auzi un sunet slab, cînd atinge cuiul, apoi pe cel mai profund. Și aceasta nu prea intens pentru că totul este în mișcare.

Menuhin. Ceea ce mi se pare extraordinar este faptul că sînt puse în mișcare de o curea de transmisie atît de mică.

Schafer. Numai de pendul. Dar există o parte mult mai complicată. Vezi această scîndură de dat huța. Nu te așeza pe ea. Mișcă-o doar în sus și în jos și privește ce se întîmplă.

Menuhin. O, ia te uită. Îmi plac obiectele în sine, sînt minunate. Asta e apoteoza civilizației noastre. Iată unde janta unei roți de automobil și un metal vechi ruginit își au locul și își îndeplinesc funcția lor estetică cea mai înaltă.

Schafer. Sînt folosite pentru un scop la care nimeni nu s-ar fi gîndit vreodată că ar fi posibil.

Menuhin. Un scop mult mai bun, cred. Ăsta-i un ferăstrău muzical, nu-i așa ? Cînd îl îndoi obții un sunet limpede, plăcut.

Schafer. Privește aceste lame de ferăstrău imense. Ai grijă să nu te lovești la cap. Totul este pus în mișcare de către planșa de dat huța. Trei sîrme se ridică în sus și cînd se lovesc una pe alta se produce un efect ca de gong mare.

Menuhin. Am adorat întotdeauna gongurile.

Schafer. Apoi este zgîriat ușor de un cui. E o revitalizare.

Menuhin. Complexitatea ritmului mi se pare extraordinară.

---

*) Munții Stîncoși

Scanned with OKEN Scanner

Schafer. Asta era problema cu care începusem. Să fixăm un sunet și să adăugăm un al doilea în contrapunct față de primul. Nu are rost să pornească toate în același timp. Unul din obiecte este o grindă în consolă și-l va pune în mișcare pe un altul, iar acesta la rîndul lui va porni altceva.

Menuhin. Sînt unele lucruri pe care trebuie să le aud imediat. Nu cred că am auzit încă pianul.

Schafer. Ei bine, lucrurile acelea de pe sîrmă dansează la întîmplare deasupra coardelor pianului. Uneori funcționează bine.

Menuhin. (rîzînd). Este folosirea cea mai bună pe care am văzut-o dată vreodată pianului.

Schafer. Ei, era un pian vechi.

Menuhin. Și va dura la nesfîrșit, mult mai mult decît acele piane care trebuie acordate mereu.

Schafer. Ferăstrăul muzical de aici lucrează la fel cu celălalt: se freacă de acesta, mișcîndu-se în sus și în jos. E ciudat că o asemenea bucată de metal vechi poate scoate atîtea sunete. Iată și clopotele acestea mici cu un sunet foarte înalt. Știi secretul cum să descoperi asemenea proprietăți. Dacă le-ai lua dintr-o grămadă de fiare vechi și le-ai lovi pe toate împreună n-ai obține nici un sunet. Trebuie să găsești punctul exact din coloana vibratoare, unde nu se produce nici o vibrație. Dacă-l ții de capăt și-l lovești de al meu vei observa diferența. Mijlocul este mort. Există o porțiune cu puncte care nu vibrează și dacă prinzi de acestea sîrme, locurile respective capătă rezonanță.

Menuhin. Așa ceva e departe de a fi la întîmplare. Fiecare e fixat la locul precis. Este o operă de artă.

Schafer. Am lucrat foarte mult să găsim aceste puncte exacte.

Menuhin. E minunat să duci o viață care să-ți lase răgazul să întreprinzi asemena lucruri.

Schafer. Este o restaurare a proprietăților originale ale sunetului din diferite deșeuri.

Menuhin. Nimeni nu ar fi putut bănui că există o viață în fiecare obiect, o viață internă, de aceea îmi place atitudinea africanilor și a druizilor. Ei cred că fiecare obiect este locuit și că nu putem stabili un contact cu obiectul respectiv, dacă nu-l ascultăm. Fiecare lucru posedă vibrații, și atît timp cît nu sîntem în contact, nu ne realizăm pe noi înșine.

Schafer. Este un antidot plăcut pentru toate vrăjitoriile electronice.

Menuhin. În copilărie, la San Francisco, îmi plăcea sunetul produs cînd sufla vîntul în baghetele de sticlă atîrnate deasupra ușilor unor magazine, acele clopte japoneze.

Schafer. Acestea de aici se rotesc ușurel, încît abia se ating.

Menuhin. Am fost odată, spre marea mea groază, într-o fabrică de frînghii. Aproape am asurzit. Nu știu cum pot suporta oamenii aceia.

Schafer. Gongul acesta produce unele din sunetele cele mai violente dintre toate, foarte agresive. Se pot obține sunete diferite de pe o singură suprafață, ca la pian.

Scanned with OKEN Scanner

Menuhin. Ca violonist, am o plăcere diabolică să văd pianul redus la sunetul acela idealizat care nu mă copleşeşte şi este perfect în ton cu vioara, nu cu scara muzicală temperată îngrozitoare, care-l ucide.

Schafer. Există locuri în Bulgaria, unde poţi auzi ţăranii cîntînd în intervale de secunde majore şi minore. Un muzicolog bulgar mi-a spus odată că acest fenomen se datoreşte faptului de a auzi mereu clopotele vacilor şi oilor. Acum, aşază tubul pe două degete, ca să găsim punctul fără vibraţii.

Menuhin. Dar ce se întîmplă, dacă trece vîntul prin tub ? Poţi sufla în tub ?

Schafer. Am cîntat cîndva la trompetă. Vrei să încerci acum ?

Menuhin. Nu pot să obţin alte sunete armonice.

Schafer. Dar le simţi în creier.

Menuhin. Chiar şi la vioară, cînd cînţi cu delicateţe, tot simţi vibraţiile pînă în măduva oaselor şi ştii unde să le localizezi.

Schafer. Nu crezi că asta-i diferenţa între a face muzică şi a asculta ? Cînd interpretezi, devii un mecanism vibrator. Cînd asculţi, nu eşti.

Menuhin. Ce se întîmplă dacă te aşezi pe scîndura de dat huţa ?

Schafer. Totul se pune imediat în mişcare.

Hai, vino să ne aşezăm aici. Dă-i drumul. Ai grijă să nu te loveşti la cap. Dta te aşezi primul. Acum împinge puţin.

Menuhin. Într-un fel, aceasta este partea cea mai frumoasă, pentru că deîndată ce ne oprim, auzi sunetele individuale încetînd.

Schafer. Să fim atenţi să descoperim ultimul sunet pe care-l auzim.

Menuhin. Este o lecţie de ascultare pe care ar trebui să o ia fiecare copil.

Schafer. De fapt, copiii ar trebui să descopere toate proprietăţiile sunetelor inerente obiectelor.

Menuhin. Îi învaţă să-şi rafineze auzul, să încerce să înţeleagă. Este o lecţie de toleranţă şi compasiune. Cînd ai instalat aceasta ?

Schafer. Cu cîteva zile în urmă, pentru venirea dtale. Aveam de gînd să-ţi iau un interviu. Priveşte ce agitaţie s-a ivit la capătul celălalt.

Menuhin. Îmi place contrastul din copacul mic.

Schafer. Nu l-am auzit încă. Hai să ascultăm doar copacul. Subtil, nu-i aşa ? Trebuie să găsim o altă modalitate de a aşeza copacul ca să poată răsuna după aceea. Uneori avem şi cîteva păsări acolo, sus, rîndunele care s-au aciuat în şopron. Poate că le atrag frecvenţele înalte. Păsărelele parcă ascultă şi apoi produc şi ele sunete. E foarte drăguţ.

Menuhin. Pregăteşti copiii în felul acesta ?

Schafer. Vorbeam tocmai mai înainte despre necesitatea de a învăţa oamenii să-şi scoată ceara din urechi. „Clarauzire", îi spun sau auz curat, înţelegînd prin aceasta o capacitate specială de a auzi. Se poate ajunge la aşa ceva prin exerciţii. Oamenii pot fi învăţaţi să asculte, fără discriminare, începînd prin a face judecăţi despre simplele

Scanned with OKEN Scanner

sunete : de exemplu cîte sunete auzi la un moment dat. Acesta este un exercițiu pe care-l dau copiilor de nenumărate ori.

Menuhin. Îi duci să audă ceea ce numești *Soundscapes* și în oraș ?

Schafer. Îi iau în plimbări de ascultare, cînd un grup va forma o echipă de lucru și evident fiecare va vorbi. Așa că le spun : „Doresc ca fiecare să meargă unul în spatele celuilalt în afara razei auditive a zgomotului produs de pașii persoanei din față. Copii adoră asta, ascultă cu atenție zgomotul pașilor. Se simt ca într-un cocon.

Menuhin. Este un mers în șir indian. Și raportează apoi la sfîrșit ? Le ceri să-ți spună sunetele cele mai înalte, mai joase, mai tari, mai plăcute, cele care implică obiecțiuni ?

Schafer. Da, și de asemenea întrebări ca : Puteți să vă gîndiți la trei sunete pe care le-ați luat cu voi în această plimbare ? Cu alte cuvinte unele sunete în spațiu se mișcă în jurul vostru și altele sînt produse prin mișcarea voastră în spațiu. Mai pot pune o întrebare ca aceasta : Puteți să vă gîndiți la un sunet produs la o fereastră la etajul al II-lea deasupra voastră ? Asemenea întrebări îi fac pe cei cărora le sînt puse să se gîndească cu atenție la ceea ce aud. Ăsta-i începutul, poate că nu-i chiar educație muzicală, dar sensorială.

Menuhin. Subtilitatea acestei metode este extraordinară. Iată aici, ai obiecte metalice care ar produce un sunet brutal, dacă ar fi lovite frontal, dar felul cum sînt atîrnate, cu cît se pot mișca mai liber, se ating delicat unele de altele, cu atît mai subtile devin deosebirile. Îmi imaginez că de fiecare dată cînd făurești așa ceva, se înaripează și îți zboară din mîini, și întotdeauna va avea alt specific.

Schafer. Este ca oricare lucrare de artă. Dispui de un gest liber. Poți să începi cu orice dorești. Dar de îndată ce ai atîrnat o piesă și ai lovit-o, tot ceea ce urmează rezultă din această alegere. Dacă te-ai consacrat total, lucrurile izvorăsc și se dezvoltă de la sine.

Menuhin. Din punct de vedere vizual, piesele mai grele se află în centru, gongul care este cel mai zgomotos și piatra care pune totul în mișcare. Sunetele cele mai frumoase se aud în jur, de o manieră curioasă. Cînd te gîndești că la originea lor, aceste bucățele ruginite erau poate particele strălucitoare din motoarele cu combustie internă sau cine știe ce. Nu cred că cineva ar obiecta contra vînzării de arme și a avioanelor supersonice, dacă ar ști că vor ajunge în această stare de dezagregare. Generațiile viitoare vor avea avantajul că vor putea asculta avioane de luptă, în vechi șoproane.

Schafer. Pot să-mi închipui tunuri, obiecte mari din metal care ar răsuna și ar produce sunete frumoase. Este o poveste lungă privind folosirea bronzului din clopotele bisericilor care au fost topite și materialul întrebuințat pentru tunuri și apoi din nou făcut clopote în timp de pace. Așa că, iată, ne îndeplinim rolul, găsind alternativele pentru distrugere.

Menuhin. Mi-a trecut un gînd oribil prin minte, Muray, crezi oare că oasele lui Hitler ar fi produs sunete interesante ?

Schafer. Un craniu omenesc ! Mă îndoiesc.

Menuhin. Aceasta este una dintre cele mai constructive contribuții la educația muzicală. Africanii iau contact cu obiectele tot așa. Ei nu judecă după aspectul vizual. Îl lovesc pînă aud despre ce este vorba,

Scanned with OKEN Scanner

dacă este un copac, un obiect de metal, sau orice altceva. Ar fi adorat şopronul ăsta.

Schafer. Africanii trăiesc într-o societate auriculară. Nu au încredere în vizual. Poate că şi noi ne întoarcem la acelaşi gen de lucruri.

Menuhin. Ne-am ocupat prea mult de aspectul materialist vizual, care te face să judeci un lucru după aparenţă şi ne-am rupt complet de emanaţiile obiectului respectiv. Acesta este mai mult un mod de gîndire păgîn, desigur, dar cred că păginismul revine, uneori chiar într-o formă destul de brutală, foarte organică, ceea ce reprezintă varianta sa cea mai bună.

În mediul sonor pe care Murray Schafer l-a creat în şopronul său, zgomotele aparent întîmplătoare produse prin acţiunea unor percurtoare şi răzuitoare, din diferite fiare vechi şi alte obiecte asemănătoare, reanimate ca de un magician, legate între ele printr-un păienjeniş de coarde, m-am gîndit din nou la relaţia dintre sunetele naturale şi cele produse de om, care în lumea păgînă erau strîns împletite. Mi-a venit în minte că păgînul modern trebuie de asemenea să se armonizeze cu mediul urban şi de vreme ce umblăm printre zgîrie nori, o lucrare pentru vioară solo şi zgomotul traficului ar putea reprezenta o plauzibilă sculptură sonoră, o nouă formă de concert. La drept vorbind, la începutul acestui secol, violoniştii imigranţi din oraşele Lumii Noi se aflau într-o poziţie similară. Sunetele unei viori la un colţ de stradă erau obişnuite altădată. Invers, îmi amintesc fluieratul unei sirene ori clopotele pompierilor auzindu-se într-o sală de concert, părînd uneori că pătrund în muzică la momentul potrivit şi chiar la aceeaşi înălţime, devenind una cu sunetele muzicale respective, creînd prin aceea o alianţă între deliberat şi întîmplător sau accidental. Experienţa cu Murray Schafer m-a făcut să-mi dau seama foarte bine că urechile noastre sînt în mod constant în alertă. Pentru mine, numai auzul este acel care restaurează unitatea făpturii noastre şi, într-un fel, muzicianului îi dă totodată un scop estetic şi moral.

Şi vorbirea îndeplineşte acest lucru, dar în mod diferit, pentru că nu este înregistrată sau generată în aceeaşi parte a creierului, ca şi muzica. Centrul vorbirii se află în partea stîngă a creierului, împreună cu logica. Muzica apare mai întîi în partea dreaptă, acolo unde este şi sediul emoţiilor. Atît muzica cît şi vorbirea depind de auz, şi amîndouă formează o interacţiune între sentiment şi analiză. Dar prin vibraţiile misterioase ale muzicii sîntem pe dată în stare să ne dăm seama de propriile noastre simţăminte ca şi de cele ale altora. Muzica devine o parte a eului nostru. Muzica are darul de a împreuna gîndirea şi sentimentele fără ajutorul cuvintelor. Un recent studiu pe care defunctul psiholog umanist Abraham Maslow îl consacră spre a defini ceea ce el numea „experienţa omenească culminantă", poate dovedi foarte bine aceasta. După cercetări complete întreprinse pe cinci continente, el a arătat că cele două culmi universal recunoscute sînt muzica şi senzualitatea. Evident, auzul muzical cuprinde judecata, leagă sentimentele noastre cu simţul estetic care a evoluat foarte mult în decursul timpului.

Scanned with OKEN Scanner

Muzica, asemenea limbii, și-a dezvoltat propriile structuri : gramatică, vocabular. Trebuia să se desfășoare într-un fel care corespundea cu modalitățile de gîndire și comportare omenești. Pentru mine, structura muzicii este parte integrantă a naturii, a vibrațiilor înseși, a sistemului sunetelor armonice. Fiecare voce și instrument produce sunete fundamentale, dar culoarea lor caracteristică este dată de sunetele armonice generate în același timp.

Principiul sunetelor armonice este ca acel al coardei cu care săream cînd eram copii. Am descoperit că învîrtind coarda mai repede, putea să se împartă în două sau trei spire, poate chiar cinci sau șase, dacă era o coardă lungă și era stăpînită cu putere. Aceste spire suplimentare apăreau deoarece coarda trebuia să urmeze legile tensiunii și inerției, ca și moleculele aerului care vibrează. Cînd segmentele acestea de spire se înmulțeau, se întorcea în unde opuse, formînd un front continuu. Încrețiturile pe luciul unui lac și undele sonore în aer urmează aceleași legi ale echilibrului forțelor opuse.

Un muzician care cîntă la un instrument cu coarde folosește în mod constant fenomenul sunetelor armonice, căci poate produce același efect pe coardele lui în vibrație ca și multiplele spire din coarda de sărit. Atingînd coarda exact la mijloc, o face să vibreze în cele două jumătăți opuse, producînd un sunet cu o octavă mai sus decît nota de bază.

După cîte știm, chinezii sînt primii care au examinat relațiile dintre cvinte. Documentele existente precedînd anul 3000, înaintea erei noastre, dovedesc importanța pe care o reprezentau pentru ei aceste relații. Au descoperit că o serie de cvinte vor produce douăsprezece note separate înainte ca acestea să înceapă să se repete. Aceste douăsprezece note puse într-o serie cuprind toate semitonurile gamei occidentale. Începînd pe un pian, din registru sunetelor grave, se poate cînta întreg cercul (claviatura este destul de mare). Vei găsi că nota a treisprezecea, în registru acut, cu șapte octave mai sus, este chiar aceea pe care ai început.

Descoperirea cercului de cvinte a fost foarte importantă pentru chinezi, căci ei onorează numărul cinci, ca sacru, împărțind elementele de bază în cinci, acestea fiind focul, pămîntul, apa, lemnul, metalul și totodată mai recunosc cinci relații de bază omenești și cinci soiuri de cereale. Chinezii au folosit cercul de cvinte pentru a stabili scara muzicală pentatonică. Extinzîndu-se aceste serii cu încă două intervale, se produc notele necesare pentru a completa scara majoră, așa cum o cunoaștem în Vest. Muzica bazată pe această scară de șapte note a devenit populară în China, iar mai tîrziu, muzica chineză a folosit o scară muzicală cu toate cele douăsprezece semitonuri pe care le cunoaștem. Chinezii au dezvoltat de asemenea și o formă de notație muzicală. Totuși, scara pentatonică a rămas sacră, fiind menținută pentru muzica în care se exprimă cele mai înalte idealuri morale, etice sau spirituale, în timp ce scara cu șapte note a fost desemnată să servească muzica de curte sau cea de pe străzi.

Pentru chinezi, muzica a reprezentat întotdeauna un mijloc de stăpînire a inimii poporului. În China se spune că dacă într-o casă ră-

Scanned with OKEN Scanner

sună muzica, se creează afecțiune între tată și fiu, iar cînd muzica este interpretată în public, se înfiripează armonia între oameni. Scara lor muzicală standardizată era una pe care puteau să o repete pe multe feluri de instrumente, ca de exemplu pe *Ch'in*, instrument asemănător țiterei, strămoșul instrumentului japonez *koto*, ambele folosite și azi. În secolul al VII-lea, înaintea erei noastre, poetul chinez Le Ly Kim putea să scrie : „Virtutea este floarea noastră preferată. Muzica reprezintă parfumul acestei flori".

Vioara constituie o parte a cercului de cvinte, căci este acordată sol, re, la și mi. Dacă ar avea o coardă în plus, ar corespunde lui si. Viola, care emite sunete mai grave decît vioara, are coarda cea mai de jos acordată do, o cvintă mai jos de sol. Oricare grup de astfel de cinci sunete poate fi aranjat într-o serie în cadrul unei octave ca de exemplu sol, la, si, re, mi alcătuind scara pentatonică obișnuită chinezilor. Dar cercul de cvinte este o deducție omenească, nu un fenomen natural. Natura are întotdeauna formele ei nedefinite, elemente care ne apar nouă ca greșeli, ca și cum pur și simplu nu ar trebui să existe. În aroganța noastră, ni se pare că trebuie să corectăm natura, să facem cercul pătrat. Frumusețea naturii stă întotdeauna în aceea că există un element care țese un mister în privința dezvoltării și a evoluției. Așa se întîmplă și cu cercul de cvinte, căci atunci cînd revii la nota cu care ai început, avînd grijă ca toate cele cinci să fi fost acordate perfect, găsești că această notă este cu un semiton mai sus. Este unul din misterele naturii, tot așa cum chinezii știau prin observație. A trebuit să așteptăm apariția lui Pitagora pentru a stabili cu precizie matematică diferența, ceea ce este cunoscut acum sub denumiera de intervalul lui Pitagora. Acesta reprezintă un aspect important al deosebirii dintre muzica occidentală și cea a restului lumii. Muzica noastră s-a bazat întotdeauna pe intervale pure sau naturale (cel puțin în acest secol). După cum vom vedea, apariția instrumentelor cu claviatură — orga, clavecinul și pianul — a iscat o criză în acordaj, precipitată de conflictul între intervalele pure dintr-o tonalitate și cele din alta. Ca și multe altele din viața noastră, am aranjat și acordajul printr-un compromis stînjenitor, un omagiu claviaturii, cu care vocea și muzicianul ce cîntă la un instrument cu coarde nu sînt niciodată la îndemînă.

Există locuri în lume unde intervalele impure formează regula, cel puțin pentru urechea noastră, cum se întîmplă în Java și Bali. Pe de altă parte, nici un muzician nu petrece atît timp pentru a acorda instrumentele, ca indienii. Înflorirea armoniei occidentale este una din contribuțiile noastre unice, glorioase, nepieritoare aduse muzicii, iar în același timp, abilitatea noastră pentru compromis și experimentare a dus la muzica aleatorie, electronică și la sistemul dodecafonic. Acei a căror practică muzicală se bazează pe puritatea intervalelor, trebuie, în cele din urmă, să nu accepte pe ale noastre, căci atunci cînd armonia noastră este aplicată muzicii lor produce doar monștri hibrizi. Scara muzicală temperată creată de Occident, la care a contribuit atît de mult Bach, este unul din acele exemple în care voința artistică a omului

Scanned with OKEN Scanner

rămîne manifestă, modificînd natura pentru a face față nevoilor estetice și practice.

Pentru ca muzica să ne poată grăi are nevoie mai mult decît de structura scării muzicale, intervale și chiar de emoțiile noastre. Îi este necesară o formă pe care să o poată recunoaște, corespunzînd cu ceva din ființa noastră. M-am gîndit adesea că formele muzicale de la început trebuie să fi fost simple repetări, o imagine dublă asemenea jumătății din dreapta și celei din stînga a unei frunze, îndoite una peste alta. Recunoaștem repetarea a două jumătăți egale într-un ritm sau o melodie și aceasta ne dă un sentiment de securitate și împlinire, și cu o asemenea memorie muzicală începem să construim. De îndată ce auzim un sunet putem să-l repetăm, creînd un simplu ritm la început. Cînd punem împreună cîteva sunete în grupuri sau fraze de sunete înrudite, obținem începuturile melodiei, o împreunare de sentimente și logică. Putem să răsturnăm în toate direcțiile aceste ritmuri și fraze, căci unul din instrumentele de bază ale gîndirii conceptuale este de a considera o situație și inversată. Cum ne privește lumea cînd stăm în cap. Cum te simți dacă umbli de-a-ndăratelea ? Copiilor le place să experimenteze cu dibăcie simțurile lor în acest fel, tot timpul.

Minunea muzicii constă în aceea că ne organizează sentimentele într-o ordine logică. Colegul meu Manfred Clynes numește asemenea organizare „sentic cycle". A scris o carte fascinantă despre experiențele lui în măsurarea acestui ciclu, atît în cadrul muzicii, cît și în noi înșine (Manfred Clynes, *Sentics*). Pentru dr. Clynes, ciclul emoțional clasic începe cu supărarea și trece prin ură, dragoste, senzualitate și bucurie, pînă cînd, în cele din urmă, ajunge la venerație. Muzica se poate alimenta din oricare dintre aceste emoții sau pasiuni. Dar numai cînd ne poartă prin întreg ciclul, atinge culmea cu totul satisfăcătoare. Această tensiune și relaxare este de fapt construită direct în armonia occidentală, în alternarea între major și minor. Acordul major este primul și singurul pur pe care-l întîlnim în seria sunetelor armonice naturale ; acordul major este considerat în general ca avînd o rezonanță veselă, în timp ce acordul minor este considerat trist. Cred că aceasta se datorește faptului că în minor s-a pierdut un interval natural la nota din mijloc a acordului printr-un semiton artificial. În acordul *do* major, nota naturală din mijloc este *mi,* iar în *do* minor, această notă devine *mi bemol,* intră în conflict cu *mi,* însă conflictul nu este atît de puternic ca să influențeze rezistența acordului de bază de trei note, supărător totuși pentru seria celorlalte sunete armonice naturale. Și ce înseamnă tristețea ? O curmare, un sentiment că lucrurile nu sînt cum trebuie, că dorești ceea ce nu poți avea și te tînguiești pentru ceea ce nu ai făcut. Jelești o pierdere, nu ești împăcat cu tine sau cu lumea. În acordul minor, această pierdere este tocmai puritatea notei din mijloc, care tinde să se ridice, să devină majoră, să se unească din nou cu seria ei naturală.

Dar nu ar fi înțelept din partea noastră să atribuim totul — în privința descoperirii armoniei, a sunetelor armonice și scărilor muzicale — omului singur.

Nu de mult am încercat o experiență extraordinară pe insula Mykonos, în marea Egee, la sud de Grecia. Lîngă portul Mykonos se

Scanned with OKEN Scanner

află o insulă foarte mică, nelocuită, unde există foarte multe albine. Are o plajă în pantă și în locul cel mai înalt de pe insulă, o capelă din piatră pentru cîte vreun rar vizitator. Terenul este destul de accidentat, cu o faleză abruptă la capătul plajei. Într-o zi de aprilie, pe cînd mă plimbam pe faleza smălțuită de flori, ascultînd bîzîitul albinelor zburînd din floare în floare, am auzit un sunet, căruia i-aș spune fundamentala, și un alt sunet, exact al cincilea. Cînd m-am apropiat, mi s-a părut că văd și aud o albină mare care producea sunetul mai jos, și una mică, pe cel de sus. Mi s-a părut extraordinar ca o asemenea potrivire de sunete să fie împlinită de două albine. Apoi a apărut o alta, care a produs un sunet între cele două, acesta de fapt era al treilea sunet deasupra fundamentalei, stabilind un acord major complet. Am fost atît de surprins, încît a trebuit să mă întorc după masă pentru a mă asigura, și l-am regăsit, exact același sunet.

În Talmud se spune că există în ceruri un templu care poate fi deschis numai prin cîntece. O altă practică străveche era aceea de a povesti cu ajutorul muzicii. Muzica ajută să se îndepărteze barierele din jurul cuvîntului și înțelesul său să se intensifice. Marile legende epice, de la *saga* islandică, la *Nibelungenlied* al germanilor sau *romancero* al spaniolilor, toate au fost trecute din generație în generație prin cuvînt, pe cale orală, mulțumită în mare parte muzicii. Cîntul îi ajuta pe cîntăreți să-și amintească mai ușor povestea. Mii de versuri erau memorizate de mulți poeți ale căror opere le atribuim acum lui Homer, fiecare cîntînd poveștile lui Ulise în versiunea sa, păstrînd vie o întreagă civilizație. Putem să ne imaginăm trubadurul grec instalat într-o mare sală, cîntînd pentru o adunare de nobili, în timp ce focul din cămin își trimitea fumul în colaci spre acoperiș. Păstrarea trecutului este o funcție a tuturor baladelor populare. În Finlanda, și azi este cîntat în povești marele erou Lemminkainen din epopeea națională *Kalevala*. Mulțumită unor asemenea cîntăreți, chiar limba finlandeză a putut supraviețui, fiind standardizată în forma scrisă abia pe la mijlocul secolului al XIX-lea.

Regretatul astronom Harlow Shapley a spus odată : „Pe o planetă mai mică, rotindu-se în jurul unui soare de mîna a doua, într-un sistem solar mai redus, în afară la marginile mai puțin populate ale galaxiei noastre, departe de regiunile foarte active ale universului, mi se pare imposibil să fim în centrul tuturor lucrurilor. Dar oamenii sînt rușinos de egoiști, și noi considerăm tot ceea ce e legat de viața noastră atît de important, încît căutăm specialiști, istorici și genealogiști ca să ne cerceteze trecutul și să ne scrie istoria. În diferite părți din Africa, aceștia sînt muzicienii numiți *Griots*, ei cîntă în versuri întîmplări de familie și povestesc, pînă în cele mai mici amănunte, o acțiune pentru care adesea sînt foarte bine plătiți. Imediat după povestitori vin preoții, iar muzica este folosită pentru venerare aproape pretutindeni, chiar și atunci cînd este făcută în cadrul unei comunități. Foarte de curînd un muzician sirian, Abel Azrié, a încercat la Paris să reconstituiască muzica veche a Sumerului, tot atît de veche, dacă nu și mai veche decît a Egiptului. Dacă interpretarea de către el a tradițiilor pierdute este exactă, pare mai puțin important decît faptul că Azrié a

Scanned with OKEN Scanner

depus acest efort. El a compus întreaga muzică pentru *Ghilgamesh*, probabil cel mai vechi dintre toate poemele epice existente. A reușit să ajungă la acesta după cercetări vaste a nenumăratelor versuri ale poemului în diferite limbi arhaice și în documente contemporane, care se ocupau de practicarea muzicii la acel timp. Azrié a studiat sculptura și alte mărturii vizuale ale muzicii în Sumer. Azrié cunoștea și cele mai vechi tradiții muzicale ale Orientului mijlociu, dintre care unele încă mai păstrează povești asemănătoare cu acele despre regele Gilgamesh, care era privit ca un semizeu. Este încurajator că azi există atît de mult interes, mai mult decît în oricare alt timp precedent din istorie, pentru muzica trecutului mai apropiat și mai depărtat.

Trăim într-o epocă în care începem să înțelegem că fiecare lucru este legat de altul în mod treptat. Omul primitiv a putut să creadă că gheața, apa și aburii sînt lucruri separate, tot așa după cum am crezut și noi odată că muzica nu are nimic de a face cu zgomotul. Azi ne dăm seama că zgomotul, chiar și lumina au un numitor comun ; vibrații de viteze diferite. Omul primitiv a găsit muzica în zgomot ; nu am nici urmă de îndoială în această privință. Îmi aduc aminte, pe vremea cînd eram copil, cît m-a surprins zgomotul produs de muncitorii care spărgeau pavajul de pe stradă. Era minunat să vezi cum unul ridica ciocanul, în timp ce un altul îl aducea pe al său în jos, într-o sincopă naturală, și mi-am dat seama că ascultînd ritmul evitau să se lovească unul pe altul. În acest fel de ritm există o validitate universală : este ca și circulația sîngelui nostru sau mișcarea vîslelor de către barcagii, sau ca femeile pisînd grîul într-o piuă mare. Este ritmul acelor minunați greci care dansau pe un cerc de pietre, numit *aloni*, pentru a treiera grîul.

Vitalitatea muzicii, în viața de toate zilele a acestor civilizații timpurii, se reflectă în mod constant prin aceea că servește frecvent ca subiect în decorarea obiectelor de uz casnic. Unele din cele mai frumoase asemenea decorații pot fi găsite pe vasele și urnele grecești, pe sculpturile de pe pietrele funerare, chiar din timpul lui Homer. Grecilor le datorăm unele dintre primele și cele mai decisive descoperiri teoretice despre muzică. Matematicianul Pitagora, ale cărui lucrări au pus bazele științifice ale teoriei muzicale de mai tîrziu, din Occident, a stabilit legătura între muzică și matematici. Lucrările sale au fost redescoperite și onorate în evul mediu.

În nici o civilizație muzica nu era atît de prețuită ca în Grecia clasică. Acolo, muzica domina viața estetică, religioasă, morală și științifică. A fi un om educat și distins, însemna a fi un om iubitor al muzicii, iar a ți se spune că ești nemuzical echivala cu necioplit. Muzica și poezia formau un tot. Poeziile erau rostite în ritmul unor cînturi, însoțite uneori de dans. Din nefericire, s-a păstrat foarte puțin din muzica Greciei antice. Ne-au rămas piesele de teatru, sculptura, arhitectura, arta conducerii statului, știința, filosofia și etica, dar nu muzică. Motivul pare a avea două aspecte. În primul rînd, muzica era tradițională, adesea improvizată și trecută mai departe, în general după ureche. Exista un sistem de notație cu litere, destul de stîngaci, în

Scanned with OKEN Scanner

comparație cu cel de azi, folosit numai pentru melodiile speciale, de mare importanță. Avem unele fragmente de muzică clasică scrisă, datînd din timpuri mai recente decît cel al lui Pitagora. Putem căpăta o idee despre o veche melodie greacă ori o frază, derivînd ritmul în parte din cuvinte, dar tradiția interpretării este pierdută. Al doilea motiv ține de faptul că muzica se bizuia pe o practică anumită și aceasta a durat numai cît a existat cultura. Muzica greacă este azi, în oarecare măsură, produsul unor influențe turcești și din Orientul apropiat, de mai multe secole. Cu excepția unor împrejurări izolate, este de un ajutor limitat, pentru a stabili natura muzicii în Epoca de Aur.

Grecii credeau în mod absolut că frumosul și binele sînt indivizibile. Ei aveau un singur cuvînt pentru amîndouă : *kalokagathia (kalos,* însemnînd frumos, și *agathos,* bine). Preceptele morale slăveau principiile estetice. Efortul de a cultiva un țel înalt, moral, apolinic era temperat de celălalt aspect al omului, la fel de puternic reprezentat de riturile dionisiace. Grecii se lăsau cuprinși de sentimente de extaz și îmbătare, căci asemenea nouă tuturor aveau două suflete : unul care se străduia să atingă claritatea, temperanța și moderația, și celălalt, înclinat spre extaz și orgie. Țesătura păgînă a fost destrămată mai tîrziu, cînd monoteismul a devenit puternic, cînd comandamentele au înlocuit tradițiile și autoritatea provenea din cuvîntul scris în locul celui oral, cînd Moise a smuls cele zece porunci de la un singur Dumnezeu. Binele a devenit singurul adevăr, iar frumosul, o muză izgonită pentru totdeauna. În jurul anului 500, înaintea erei noastre, găsim în Grecia omul în floare, cu toate contradicțiile lui interioare și paradoxuri, cu tragedia și comedia, cu logica și pasiunile lui, cu arta și știința. Era o civilizație în care omul putea să se străduiască să fie asemenea zeilor, asigurînd o legătură de la pămînt la cer, în două direcții, o cale pe care monoteismul a redus-o la una singură.

Fără tăgadă că nu există un loc mai impresionant în lume decît templul lui Apollo de la Delfi, pe muntele Parnas ; dintre toate glorioasele locuri sfinte, acest sălaș al oracolului de la Delfi a stabilit legătura între muzică și mister. Conducători și negustori, pelerini și țărani și-au tăiat drum pînă sus în vîrful dealului sacru, pentru a afla de la oracol răspuns la întrebările lor și a-l venera pe Apollo. Pentru greci, muzica purta întrețesută ideea celor nouă muze, surse de inspirație ale tuturor artelor care își aveau locașul împreună cu ceilalți zei pe muntele Parnas. Apollo, fiul lui Zeus, era conducătorul muzelor, măiestrit atlet și războinic, ca și muzician. Muntele Parnas a ajuns să fie considerat sălașul muzicii. Imnul lui Apollo este socotit ca unul dintre puținele fragmente ale muzicii timpurii grecești care a supraviețuit, săpat pe o piatră la Delfi.

Muzica avea rădăcini în neamul lui Apollo. Fratele său vitreg, Amfion, a reușit să apere fortificațiile Tebei, făcînd din blocuri de piatră ziduri puternice la simplul sunet al lirei sale. Hermes, fratele lui Apollo, a ucis o broască țestoasă și legînd de carapace fîșii tăiate din intestinele unui bou, furat de la fratele său, i-a oferit lui Apollo

Scanned with OKEN Scanner

acest nou instrument, pentru a-i domoli supărarea. Apollo, cu lira lui, a întruchipat credința și drama cetățeanului.

Perfecționarea treburilor cetății a mers mînă în mînă cu educația muzicală, fiind considerată ca esențială pentru un popor disciplinat. Rolul principal al muzicii în Grecia a fost de a forma caractere și a întări sănătatea. În templul lui Apollo, devoțiunea față de muzică a atins culmile sale, căci în amfiteatrul său au avut loc primele competiții muzicale. Aceste manifestări au început în anul 586, înaintea erei noastre, în același timp cu jocurile atletice panelenice. Platon a declarat că muzica trebuie să preceadă și să domine gimnastica, căci sufletul este acela care formează corpul și nu viceversa. Cuvîntul muzică vine din grecescul *musiki,* însemnînd toate artele celor nouă muze. Cuvîntul *nomos* înseamnă de asemenea muzică, după cum mai înseamnă și logică, reprezentînd legile morale, sociale și politice ale statului. Piatra delfică era centrul lumii și chiar aici, Herodot din Megara a cîștigat premiul olimpic de zece ori, cîntînd la liră și *aulos,* acesta din urmă fiind un instrument de suflat, provenind probabil din Orient.

Știm că și dansul juca un rol important în festivalurile și ritualurile grecești. Acest fapt este valabil pentru toate culturile, căci atunci cînd ritmul devine stăruitor, nimeni nu se poate abține să nu bată din palme și să se legene. Corul din dramele grecești era dansat și mimat, formînd un aspect important al spectacolului, ca act de venerare și festivitate. Nu era scris și astfel nu mai știm care a fost funcția sa exactă la acea vreme, deși acum se încearcă reconstituiri inspirate din unele însemnări scrise, ilustrații de pe urne și din cele cîteva dansuri populare care au mai dăinuit.

În lume există o minunată varietate de dansuri, și Grecia Antică nu face excepție. Printre dansurile care ar fi fost cunoscute lui Socrate și Aristotel sînt : Piglet, Itch, Snort, ca și Semănatul orzului, Incendiind lumea, Furînd carnea. Considerăm civilizația noastră ca fiind mult mai avansată, dar ne mîndrim că sîntem în stare să lăsăm posterității dansuri ca *Bump, Hustle* și *Jerk,* împreună cu valsul, samba și foxtrotul.

În multe sate din Grecia, platforma pe care se treieră grîul *aloni,* este singurul loc mare, plat, potrivit pentru dansuri. Horele care sînt caracteristice în Grecia își au origine aici, și multe sate de-a lungul Peloponezului sau împrăștiate prin insulele din Marea Egee și-au păstrat podeaua originală din piatră veche de două mii de ani sau chiar mai mult pe care vreo șaptezeci de generații au treierat grîul și au dăntuit. Unul din aceste dansuri este *zervos* din insula Karpathos, și pentru că se învîrte spre stînga este considerat a fi un dans pentru onorarea forțelor lumii subterane. Un altul este *serra,* dans de război din Pontos, una din comunitățile de pe coasta de sud a Mării Negre, unde se păstrează vechile tradiții cu multă grijă și unde se vorbea un dialect care mai posedă încă multe expresii din greaca antică. În teatrul grecesc, *aloni* a devenit aproape locul circular, mai jos din fața scenei, unde corul cîntă și dansează. În Grecia citadină modernă, funcția vechiului *aloni* a fost transferată la cîrciumă.

Cînd Roma a învins Grecia, i-a împrumutat muzica împreună cu sculptura și arhitectura. Dar importanța muzicii a scăzut foarte mult,

Scanned with OKEN Scanner

căci Roma era aplecată spre cuvînt, lege şi sabie. După căderea civilizaţiei romane o altă forţă a început încet să domine cultura apuseană : această forţă era biserica creştină. Biserica a fost în măsură să-şi creeze marea artă emanînd din centrele din Roma şi Bizanţ, pentru că absorbise credinţele păgîne, trecînd adoraţia zeilor romani şi greci, sfinţilor creştini. Dar influenţa bisericii asupra muzicii a constituit un proces lent, de fapt a trebuit să se scurgă o mie de ani, pentru ca muzica pe care o ştim să înceapă să capete formă.

Rabindranath Tagore scria : „La începutul începutului, primele grăiri ale creaţiei au răsunat în vorbirea apelor, în vocea vîntului" (Tagore, *Lipika*, London, Peter Owen). Totuşi, oricît s-ar schimba, muzica rămîne invenţia omului. Am parcurs doar o mică parte din imensa scară a vibraţiilor, folosind-o în scopul nostru, găsind în ea freamătul vieţii. Am sentimentul că îngăduinţa, dragostea şi armonia socială pot şi trebuie să fie produsele secundare ale modului de viaţă şi creaţie ale artistului. Mi-ar place să cred că frumuseţea şi adevărul, două mari discipline, cînd se combină, aşa cum se întîmplă în muzică, unde ordinea se bazează pe auto-control şi o mai bună înţelegere a armoniei, vor duce la o maturizare mai mare, o cunoaştere mai adîncă şi un echilibru în sînul civilizaţiei noastre. Cuvintele pot tăinui adevărul, dar în muzică, aceasta este aproape imposibil. Chiar şi cînd este folosită în mod corupător, dacă ascultăm cu atenţie, sîntem în stare să detectăm ceea ce este dăunător. În orice caz, cred că este rolul muzicianului să ne ajute să exprimăm emoţii artistice. Cînd muzica îşi asumă această răspundere, se alimentează din cele mai bune eforturi omeneşti, fiind în acelaşi timp foarte terapeutică, armonizînd materia cu spiritul, intelectul cu emoţionalul, împreunînd trup şi suflet.

Scanned with OKEN Scanner

2

ÎNFLORIREA ARMONIEI

Este prezentată dezvoltarea muzicii în cultura apuseană, de la primele cîntări rituale bisericești, pînă în perioada Renașterii. Creștinii luptă pentru posesia Spaniei, se pornesc cruciadele, muzica devine o împreunare de multe voci, sînt codificate principiile armoniei, începe orchestrația, iar notația evoluează de la semnele aproximative la sistemul de portative și note de azi. India perfectează arta unei singure linii muzicale ornamentate.

Civilizația, asemenea vieții, depinde de capacitatea ei de regenerare. Un ciclu de emoții este tot atît de vital pentru noi ca și o hrană variată. Putem uneori să ne nutrim cu riscuri, fie că e bine sau rău, ca o modalitate de a ne încerca pe noi înșine. Guvernele există, în parte, pentru a preveni societatea să se ruineze ; religia a fost și ea altădată o călăuză, deși credința în sine nu este lipsită de excese, iar Dumnezeu nu a reprezentat întotdeauna o imagine a bunătății. În ultimele secole, în Apus, muzica s-a dezvoltat cu o viteză surprinzătoare, devenind una din cele mai mari arte ale omului, dar geneza acestei muzici nu poate fi înțeleasă atît timp cît nu luăm în considerare rolul religiei în unificarea societății apusene. Credința a pus la dispoziția muzicii forme codificate și reguli de armonie larg acceptate.

Evident, legătura între muzică și religie aparține Occidentului. Indianul din America de nord, invocînd singur pe cîmpii ajutorul divin prin cîntarea sa, nu este prea departe de muezinul care în turnul său, și acesta, tot de unul singur, îl venerează pe Alah și cheamă credincioșii la rugăciune. Cîntărețul tibetan sau cel din Mongolia, generînd mai multe sunete armonice, toate pe o singură voce, mai sus de sunetul grav fundamental cîntat monoton, experimentează impulsul pentru rugăciune direct, căci puritatea și unitatea celor două rezonanțe formează o legătură între om și divinitate. Psalmodierea pe care o auzim astăzi în mănăstirile și bisericile creștine este legată de originile muzicii noastre apusene, și asemenea legături amintesc că muzica începe în sinea noastră și își găsește cea mai naturală expresie în voce.

Acordăm o importanță specială vocii, pentru că ocupă un loc central în muzica apuseană pe care o știm cel mai bine. Deoarece creștinismul a apărut în Orient, în locul de baștină al iudaismului și mai apoi a islamismului, primele cîntări creștinești s-au alimentat din tradiția vocală foarte ornamentată a poporului evreu și a celui arab.

Scanned with OKEN Scanner

În tradiția evreiască în care am fost crescut, cîntarea este o expresie a credinței. Așa cum au fost împrejurările, nu am participat la ceremonia pentru Bar Mițva *. La împlinirea vîrstei de 13 ani mă aflam la Paris, unde studiam cu George Enescu, pregătindu-mă pentru diferite concerte. Într-un fel, regret că n-am fost declarat în mod oficial adult. Poate de asta nu am crescut niciodată. Nu are importanță cum s-au petrecut lucrurile, nu am cîntat vreodată la un serviciu religios evreiesc, deși sunetul vocii tatălui meu, emoționantă și plîngăreață, a continuat să-mi răsune în urechi — o amintire din copilărie, pe cînd mergeam cu automobilul prin frumosul peisaj rural californian — cîntecul lui era tot atît de fervent ca și cum ar fi fost în interiorul unei sinagoge.

Originea acestor prime cîntări este greu de aflat, de vreme ce există atît de puține documente scrise din perioada biblică, iar prohibiția timpurie creștină a reprezentării în imagini a exclus una din sursele cele mai de bază, iconografia. Biblia ne pune la dispoziție singura referință, și aceasta insuficientă. Ceea ce se aude azi în sinagoge este muzica apuseană a secolului al XIX-lea și chiar muzica ortodoxă din Est nu se sprijină pe tradiții mai vechi de secolul al XVII-lea, cu excepția unor locuri din Europa centrală, Grecia și Orientul apropiat. Cîntecele cantorilor au avut o influență directă asupra primelor cîntece creștine. Melodiile cantorilor cu note de ornament au fost absorbite aproape fără nici o modificare de ritualul creștin. La început, creștinii luau parte la serviciile evreiești, fiind deprinși cu vechea tradiție, și era obișnuit pentru un cantor să slujească la sinagogă vinerea seara, pentru ca apoi duminica să-și pună la dispoziția creștinilor îndemînarea.

În anul 326, împăratul Constantin a declarat că Roma va adopta creștinismul ca religie de stat. Constantin a mai luat o hotărîre crucială. El a construit o a doua capitală la Bizanț, pe Bosfor, la Marea Neagră, și orașul a căpătat denumirea de Constantinopol, azi cunoscut sub numele de Istanbul. Stilul pe care-l numim bizantin își are originea acolo. Divizînd sediul guvernului, Constantin a pregătit în mod efectiv calea pentru separarea bisericii creștine în cea de Est și cea de Vest, care va avea loc șapte sute de ani mai tîrziu. Doar pentru scurtă vreme însă el a dat creștinismului legitimitatea pe care o căuta de mult timp. Panteonul zeilor romani fusese năruit. În anul 475, Roma însăși a căzut. Cultura bizantină totuși nu este o relicvă, rămîne vie în limba, ritualurile și muzica slavonă și în Orientul apropiat.

Deși muzica ornamentată a cantorilor este hărăzită pentru voce solo, miezul venerării creștine este cîntarea lentă, la unison, a mai multor voci. Această formă de cîntare denumită psalmodiere a dominat creștinismul o mie de ani și este încă și azi auzită în bisericile ortodoxe,catolice și anglicane. Psalmodierea este o cîntare melodică liberă a unor texte sacre, intensă, plină de devoțiune și senină, bazîndu-se pe tendința naturală a limbii pentru ritm, și în privința frazării, pe lungimea respirației umane. Psalmodierea este cunoscută de asemenea și sub denumirea de cînt gregorian, dar denumirea nu este în întregime corectă, căci sugerează că papa Grigore I a creat această cîntare de

* Majoratul religios al bărbaților ; împlinirea vîrstei de 13 ani (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

unul singur (multe ilustrații medievale mai tîrzii ne-ar putea face să credem că așa a și fost). De fapt, în jurul anului 600 al erei noastre, papa Grigore a reformat liturghia, a organizat Schola Cantorum * și a instituit noul concept al activității misionare. Absolvenții școlii erau trimiși pînă în Britania, pentru a preda cîntul roman. Grigore a dorit de asemenea să stabilească un sistem sigur de notații, dar pentru aceasta a trebuit să treacă mai mult timp. Procesului de standardizare a psalmodiei i-au trebuit cîteva sute de ani.

În timpul papei Grigore, muzica instrumentală nu juca nici un rol în viața bisericii creștine. Instrumentele aveau prea multe legături cu viața destrăbălată a Romei și își pierduseră misterul și magia. Numai vocea își păstra puritatea și noblețea. Orga fusese respinsă pentru că era asociată cu luptele și distracțiile din arenele romane. Orga nu a fost acceptată din nou în Vest, pînă în secolul al VIII-lea, și atunci era un instrument greoi, pe care nimeni nu l-ar fi asociat cu evenimentele crude, timpurii. Unele biserici ortodoxe din Est și acum interzic folosirea instrumentelor în serviciile religioase.

Psalmodierea era încă nouă în Occident, cînd a apărut pentru creștinătate o altă amenințare. În anul 662 al erei noastre, profetul Mahomed l-a proclamat pe Allah ca singurul Dumnezeu adevărat și a lansat campania sa pentru a cuceri lumea în numele lui. Ostașii Islamului au pătruns spre nord pînă în centrul Franței și au cucerit toate ținuturile cu excepția colțului de nord-vest al Spaniei. Dar lucrurile s-au schimbat sub Charlemagne (Carol cel Mare), care în ziua de Crăciun a anului 800 a acceptat coroana ca împărat al Romei din mîinile papei Leon al III-lea în persoană. Este o perioadă puțin menționată în cronici. Scrisul reprezenta o activitate restrînsă și doar cîteva documente au supraviețuit luptelor înverșunate. Absența unei notații muzicale serioase constituie încă o problemă, o lipsă care fără îndoială există, căci muzica, ca și vorbirea, este esențialmente orală.

Sistemul feudal, care a marcat Europa timp de o mie de ani, a deschis porțile muzicii într-un fel nou. Pe măsură ce diferite curți senioriale cîștigau teren, muzica devenea o parte importantă în plină dezvoltare a vieții laice. Scamatori și saltimbanci, dansuri și chefuri, cîntece de pahar și balade de dragoste, toate, fără îndoială, erau apreciate. Muzicienii însoțeau în călătoriile lor pe principi și nobili, făcînd parte din suita acestora, și multe cîntece obscene circulau printre grăjdari și bucătari. Greutatea căreia trebuie să-i facem față se datorește faptului că foarte puțin din această muzică populară a supraviețuit după anul 1200. Nu existau mijloace adecvate pentru scriere, prin natura ei însăși muzica era considerată perisabilă. Existența unor fragmente care au dăinuit o datorăm acelor călugări plini de răbdare, bine pregătiți de biserică, a căror abilitate de a scrie a dus la păstrarea cîtorva cîntece.

Este important să ne amintim aura de mister care a înconjurat sosirea primului mileniu creștin, căci se credea pretutindeni că anul 1000 al erei noastre avea să fie anul Apocalipsului, a doua venire a lui Hristos. Pentru lumea apuseană, perspectiva mistuirii de către flăcările eterne era reală. Oamenii așteptau încercînd sentimente de venerație și

* Școală pentru studierea muzicii bisericești (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

frică, tot atît de îngroziți cît sîntem noi de anihilarea atomică. Anul se împlini și trecu, nimic nu se schimbă, iar lumea creștină reapăru cu o credință reînnoită. Cruciadele devastatoare au fost pornite în decursul acelui secol.

Expresia credinței este pînă în cele din urmă un impuls adînc uman și de aceea a fost mereu supusă tendinței omului de a împinge lucrurile prea departe. Ea a slujit la formarea unei discipline, unui scop și răbdări, și în acest sens muzica clarifică înțelesul cuvîntului. O asemenea muzică aparține tuturor oamenilor, nu numai cîtorva aleși. Ni se pare că întreaga muzică, păstrată din timpuri străvechi, era bazată pe reguli rigide. Cu toate acestea, cred că mult timp mai înainte ca muzica să fi fost codificată trebuie să fi izvorît în mod spontan, pentru a ispiti urechile noastre cu armonii „păgîne" sau interzise.

Oamenii, în general, acordă valori și simboluri credințelor lor sau regulilor de comportament. În arhitectura creștină, cupola bizantină este un adăpost, în timp ce turla gotică se îndreaptă în sus spre divinitate. Credem că toți știm ce înseamnă frumusețea, dar nu toți oamenii definesc frumosul în același fel. Ceea ce este greu pentru noi să acceptăm este faptul că alți oameni recunosc simboluri pentru lucruri diferind atît de total de ale noastre.

În timp ce Cruciadele pustiau Europa și Orientul apropiat, muzica atinsese o culme într-o altă parte a lumii, în India. Deși Islamul pătrundea în acel teritoriu, dominația sa era pașnică. Artele înfloreau, iar muzica vocală și instrumentală atinseseră înălțimi, care nu au fost probabil niciodată depășite. Am admirat și studiat muzica Indiei mulți ani, și în decursul timpului am avut plăcerea deosebită să iau parte la creația acestei muzici alături de marele virtuoz al sitarei, Ravi Shankar. Acesta a făcut probabil mai mult decît oricare altul în zilele noastre pentru a aduce mesajul muzicii sale în Vest, iar competența sa muzicală este atît de cuprinzătoare încît i s-a acordat atenție și de către muzicianul erudit, și de *Beatles*. În muzica Indiei, numele lui Shankar ocupă un loc deosebit, ca și acel al lui Bach în Germania.

Aș vrea să prezint muzica Indiei, pentru că acum am ajuns la o răscruce în istoria muzicii europene, o perioadă cînd vocea individuală era aproape total abandonată, în favoarea armoniei la mai multe voci. Este limpede că aceasta, împreună cu notația, reprezintă diferența între tradiția muzicii din Est și a celei din Vest. Chiar și în locuri ca Java și Bali, unde o multitudine de instrumente sună împreună în ansambluri, se face simțită puternic vocea solo, deși de fapt sistemul este diferit. Interpreții cîntă părțile lor la unison, indiferent cît de complex este ritmul sau schimbările în coloritul instrumental. În India, vocea solo atinge culmea în cîntul *Karnatic* din sud, și multe alte interpretări la instrumente complexe cu coarde, ca *veena* și *saranghi*, și în special în sunetul instrumentului pe care l-a făcut Ravi Shankar, familiar în toată lumea, sitar, de origine musulmană, venit din Persia.

În muzică, diferența între Est și Vest începe chiar înainte de interpretarea propriu-zisă, căci metoda indiană de acordare a instrumentelor nu este deloc la fel cu a noastră, simțul lor în privința valorii unei anumite game diferă de al nostru. Cei din neamul Thai pot tolera

Scanned with OKEN Scanner

octave care pentru noi par false. Un indian care ascultă pentru prima oară o orchestră occidentală poate considera foarte bine că acordarea instrumentelor reprezintă partea interesantă și promițătoare a concertului căci muzicienii indieni au nevoie de o bună jumătate de oră pentru a-și acorda instrumentele. Acuratețea sunetelor de sus este de fapt inseparabilă de inspirația lor. Publicului îi place această pregătire tot atît de mult, încercînd sentimentul că împărtășește procesul care va urma, și la rîndul ei muzica se strecoară imperceptibil afară din procesul acordării. Cvinta perfectă susține coardele acordate după gama particulară de sunete numită raga.

Raga indiană se află pe undeva între o scară muzicală și o melodie. Există sute de raga, fiecare atribuită unei anumite părți din zi sau din noapte, legînd astfel, de o manieră unică, interpretul și publicul de natură și timp. Altă dată avînd un caracter pur votiv, acum raga trebuie să se adapteze gusturilor occidentale, reducînd lunga parte de improvizare și dezvoltare, dar în mîinile unui geniu ca Ravi Shankar nu a fost distrusă, ci numai condensată.

Pentru mine, muzica indiană este asemenea unui rîu mereu curgînd și urmînd subtile schimbări, în timp ce muzica europeană este ca o clădire structurată cu grijă după principii constante. Pentru indian, muzica reprezintă o parte a sensului continuității eterne a vieții. Noi vedem muzica noastră în mod distinct ca fiind făcută de om, un produs artificial. Pentru indian, nota individuală, cu toate inflexiunile și coloritul ei, este egală cu ideea salvării personale, a resemnării și acceptării. India a nutrit cîndva ideea contrapunctului, l-ar fi putut dezvolta, dar filosofia lor era străină de așa ceva. Muzica lor nu favorizează contrastele ascuțite între moduri, ca la noi, poate rămîne în același mod o oră și mai mult chiar. Trebuie să creeze o existență și nu să pună ascultătorul ca într-o presă emoțională. Uneori mă gîndesc că ar fi bine să avem asemenea interludii exotice în propriile noastre concerte. Ar încuraja oamenii să devină conștienți de ceea ce nu este al lor, întărindu-le în același timp sentimentele față de ce le aparține. Nu sugerez să ne estompăm sau să ne pierdem identitatea muzicală, căci deși putem foarte bine admira o altă cultură, nu putem niciodată pătrunde în adîncurile inimii sale, indiferent cît o iubim de mult. Există ceva în miezul ei, atît de particular, atît de unic, încît devine indescifrabil pentru cei din afară. Muzica unei asemenea culturi rămîne pentru totdeauna dincolo de cunoașterea noastră.

Comparația între muzica diferitelor culturi oferă perspective edificatoare. Ceea ce s-a întîmplat cu muzica occidentală, în timpul Cruciadelor, a fosa fundamental, adică nu mai puțin decît crearea polifoniei, muzica pentru mai multe voci, care avea să ducă în mod inexorabil la formarea armoniei și să intensifice necesitatea unui sistem serios de notații. Poate această evoluție s-a datorat nevoiei de a fi auziți mai curînd ca indivizi, sau descoperirii că pietrele din interiorul bisericilor amplifică vocea și-i dau o rezonanță mai mare. Schimbarea a început în mod imperceptibil mai întîi cu voci la unison, cuprinzînd diferite registre de bas și tenor, alto și soprană. Apoi s-a adăugat o a treia voce

Scanned with OKEN Scanner

cîntînd la interval de cvintă față de vocea mai joasă. Desigur că aceasta reprezenta mai mult decît o comoditate. Armonia avea o claritate pătrunzătoare, asemenea rezonanței sunetelor armonice ale călugărilor tibetani. Nu era un salt atît de mare de la această simplă armonie, la ideea de a cînta la unison, apoi vocea superioară urcă și formează un interval de cvartă, de cvintă, după care ambele voci revin la unison. Acestui proces i-au trebuit vreo două sute de ani ca să se împlinească.

Practica era denumită organum, termen împrumutat de la cuvîntul latin, însemnînd întreg corpul de resurse muzicale, instrumente și voci. S-ar părea că unele din aceste idei au fost împrumutate din muzica populară, dar de vreme ce nu avem nici o dovadă scrisă, putem doar ghici. Organum era la început o practică improvizată, iar psalmodierea continua să fie învățată ca o cîntare la unison. Exact în acest timp biserica s-a împărțit în două, biserica de răsărit ortodoxă, cu sediul la Constantinopol, și biserica romano-catolică de la Roma. Tendința spre divizare era mai de mult evidentă, și cînd ruptura s-a produs de fapt, în 1504, biserica ortodoxă de răsărit a rămas la practica cîntării la unison.

Un loc fermecător, unde se poate urmări schimbarea produsă în muzica occidentală, este Spania. Aici au deținut supremația, mai multe sute de ani, maurii, cu excepția colțului din nord-vest, avînd ca centru orașul Santiago de Compostela. După tradiția creștină, osemintele apostolului Iacob au fost îngropate aici (Santiago înseamnă sf. Iacob). Maurii aveau și ei o relicvă impresionantă, brațul drept al lui Mahomed mumificat, pentru a aminti creștinilor spanioli despre puterea Islamului. Descoperirea, în secolul al IX-lea, a mormîntului sfîntului Iacob, a apărut ca o revelație trimisă de divinitate, și deși dovezile erau discutabile, locul a devenit imediat un punct de pelerinaj. Carol cel Mare l-a vizitat și el. Credincioșii se duceau cu sutele și cu miile. Călugării de la mănăstirea Cluny din Franța de centru-est au deschis hanuri, pentru a veni în ajutorul acestora porniți din Franța, Anglia, Țările-de-Jos, Scandinavia, Germania. Unii susțin că regatul Cluny cuprindea vreo două mii de asemenea locașuri, dar după cîte se pare numărul era cam în jur de 350, totuși considerabil pentru Europa acelor timpuri, și calea pelerinilor spre Santiago constituia baza. Creștinii ajunseseră să creadă că a merge în pelerinaj în trei locuri : Ierusalim, Roma, Santiago de Compostela le asigura dăinuirea în eternitate. Unul din scopurile Cruciadelor, începute în 1096, a fost tocmai cucerirea Ierusalimului. Capturarea orașului, trei ani mai tîrziu, a produs un fior de bucurie în tot Occidentul, în special în rîndurile pelerinilor la Santiago, care a devenit un loc de inspirație în războaiele dintre creștini și musulmani. Melodii liturgice, cîntece, dansuri, o mare profunzime de muzică putea fi auzită de-a lungul acestei căi. Catedrala din Santiago a fost durată, distrusă, ridicată din nou.

Catedrala pe care o vedem azi are o fațadă de la sfîrșitul secolului al XVII-lea, care tăinuiește vechea intrare principală din secolul al XII-lea, cu arcadele ei impunătoare. Aici aflăm exemplele cele mai bune privind rolul pe care muzica l-a jucat în viața oamenilor și a bisericii. Pe arcada centrală, cunoscută sub denumirea de Portico de la Gloria sînt sculptate toate instrumentele muzicale medievale. În cen-

Scanned with OKEN Scanner

trul arcadei este un instrument cu claviatură portabil, pentru doi instrumentiști. Unul învîrte manivela, iar celălalt cîntă. În altă parte găsim muzicieni cîntînd la violă și la instrumente cu coarde ciupite, unii dintre interpreți par transfigurați de propriile lor sunete. De remarcat absența instrumentelor de suflat (din cînd în cînd instrumentele erau interzise). O asemenea muzică trebuie să fi avut o rezonanță splendidă în această catedrală minunată, una din cele timpurii ale goticului și, fără îndoială, că faimoasa școală de compoziție, înființată aici în același timp, i-a dat o deosebită amploare.

Tot în Spania s-au reunit din nou cele trei religii monoteiste, avînd ca baștină muntele Sinai, amestec care se potrivea foarte mult cu sunetul unic al muzicii spaniole. Maurii s-au dovedit a fi toleranți cu toți localnicii pe care i-au găsit în peninsula iberică, căci ei nu erau prea numeroși pentru a coloniza întreaga regiune. Evreii și creștinii care nu au voit să se convertească la islamism au avut permisiunea să-și păstreze mai departe credința netulburați de nimeni, totuși maurii le luau un fel de taxă în schimbul toleranței. Creștinii neconvertiți erau cunoscuți sub denumirea de mozarabi. Sub influența maurilor, vechea psalmodiere a devenit mai ornamentată, și mult timp după plecarea maurilor, mozarabii au rămas legați de tradiția lor, rezistînd oricărei încercări de a se conforma practicilor Romei. Ei își aveau centrul la Toledo. Ritul lor este și azi practicat la o capelă a bisericii Santa Maria la Blanca, de cele cîteva familii supraviețuitoare. Acestea ne leagă cu acel timp de peste o mie de ani în urmă, cînd maurii și creștinii învățaseră să trăiască unii alături de alții.

Cruciadele au reprezentat mai mult decît o încrucișare de săbii, au fost și una de cultură, artă și știință. Cînd cruciații au pătruns în Africa de Nord și în Orientul apropiat, au venit în contact cu diferite popoare care își aveau propria lor tradiție muzicală, iar creștinii au fost uimiți de forța acestei muzici. Instrumentul cu ancie dublă numit *shawm*, care de atunci s-a transformat în fagotul și oboiul de azi, a înflorit acolo într-o profuziune de dimensiuni și timbre. Unele aveau volumul și intensitatea trompetei, iar o orchestră militară islamică, alcătuită din zeci de asemenea instrumente, producea un sunet înspăimîntător și asurzitor. Musulmanii erau formați dintr-o diversitate de seminții, unificați datorită islamului, tot așa după cum și creștinismul unificase Europa. Maurii din Maroc, de exemplu, se considerau separați de cei din Spania, și prin anul 800 al erei noastre exista un cartier spaniol în vechea capitală marocană Fez, unde locuiau maurii repatriați.

Nu putem să încercăm sentimentul care anima cruciații, după cum nu putem să ne dăm seama cît de splendid trebuie să fi sunat muzica în marele catedrale gotice franceze înălțate la St. Denis, Laon și Chartres, iar mai tîrziu, în cele din Spania, la Burgos, Leon și Toledo, pentru ostași în drumul lor spre casă.

Catedrala Notre Dame de la Paris devenise centrul muzicii occidentale, așa după cum Franța ajunsese focarul întregii vieți culturale medievale din Europa. Muzica școlii de la Notre Dame nu este ușor de abordat. Reconstituirile noastre sînt încă în parte bazate pe conjecturi, dar această muzică are amprenta neîndoielnică a Europei, în special în lucrările celor doi primi compozitori ale căror nume s-au păstrat

Scanned with OKEN Scanner

pînă la noi — Léonin și Pérotin — maeștri ai muzicii la Notre Dame, între anii 1150 și 1236. Practicînd combinația vocilor — Organum — aceștia au ajuns la armonii care ar putea suna ciudat pentru urechile noastre, căci conceptul de armonie, așa cum îl știm, nu apăruse încă. Ei reprezentau totuși o revelație. asemenea razelor de soare filtrîndu-se prin roșul și albastrul extraordinar al vitraliilor catedralei. Pentru prima oară, trei sau patru voci separate puteau fi combinate în părți care nu erau improvizate, ci reprezentau produsul unui singur artist creator. Aceste armonii erau controlate prin simțul privind compatibilitatea intervalelor. În această muzică, singurele intervalele tolerate în mod regulat erau octava, cvinta și cvarta. Secundele și terțele erau admise ca abateri momentane produse de mișcarea independentă a vocilor. În organum pentru trei sau patru voci, fiecare din acestea pare a fi adăugată separat pentru un *cantus firmus* *, luat din cîntatul coral la unison. Era mult mai important ca vocile adăugate să fie în acord cu *cantus firmus* decît una cu cealaltă.

Numărul vocilor separate folosite în organum pare să fi fost legat de importanța sărbătorii bisericești respective, ca de exemplu lucrarea mare și foarte frumos elaborată la patru voci a lui Pérotin, începînd cu cuvintele *Sederunt Principes.* Într-o asemenea muzică, o singură silabă din *cantus firmus* poate fi ținută un minut sau ceva mai mult, ca o urzeală, în timp ce celelalte voci formează broderia.

Lucrările scrise — pe care le avem — ale muzicii lui Léonin și Pérotin își datoresc supraviețuirea faimei lor ajunse pînă departe, dincolo de Paris. Scoția, Italia, Germania au fost sursele noastre cele mai bune. Dar munca de copiere poate să fi fost făcută de călugări irlandezi, care se numărau printre cei mai iscusiți copiști de lucrări muzicale, recrutați încă din timpul lui Carol cel Mare pentru școlile de pe continent.

La acea vreme, Notre Dame nu reprezenta o veche comoară, ci construcția cea mai nouă, mai înaltă din Paris, cu cele două turnuri gemene vizibile tuturor. În interiorul catedralei nu erau șirurile de bănci pentru îngenunchiat, ci doar bălegarul și paiele animalelor care umblau agale pe acolo, aduse în iernile reci de către proprietarii lor. Cînd vremea era proastă, tîrgul din piața din fața bisericii se golea, iar vînzătorii și cumpărătorii căutau adăpost sub acoperișul acesteia, în căldura atîtor trupuri.

Regulile muzicii stabilite la Notre Dame au putut să îndepărteze totul, în afară de intervalele cele mai pure, totuși la acel timp, departe de splendorile Parisului, un alt sunet putea fi auzit, acela al vocilor răsunînd în terțe paralele. Pentru gîndirea eclesiastică franceză, strictă, asemenea armonii păreau barbare, o cale sigură spre diavol ; ar fi putut să-și tragă originea din cîntecele populare și astfel ar fi fost asociate cu cele carnale și senzuale. În insulele Orkney, la nord de Scoția, a fost descoperită una din cele mai vechi mărturii a folosirii terțelor paralele — *Imnul pentru Sf. Magnus*, un sfînt patron al locului. Este încă un indiciu care sugerează că folosirea venea din Islanda și Scandinavia, unde terțele paralele nu erau interzise.

* Melodie fixă.

Scanned with OKEN Scanner

S-ar fi putut ca vikingilor să le fi plăcut cîntece în terțe paralele, nu putem fi însă siguri, nu a mai rămas nimic din muzica lor. Dar în epoca fierului, cornul lor de metal, *lur*, era folosit din plin. Etruscii au adus în regiune probabil arta lucrării aramei, iar cornul de metal în perechi sau grupuri era cunoscut încă de la începutul epocii romanilor. Asemenea instrumente sună frumos cînd sînt folosite la intervale de terțe. Poate că aceasta a influențat practica muzicală în cîntece, în special după cucerirea Angliei în secolul al XI-lea, unde erau populare duete de tot felul cuprinzînd și pe acele pentru instrumente folosite la dans. Profesorii de muzică englezi au fost primii care au susținut oficial că terța era acceptabilă.

Din această perioadă a rămas un exemplu faimos, cîntat încă și azi, celebrul canon *Sumer Is Icumen In*. Deși manuscrisul datează din 1260, iar canonul a fost adăugat cu două sau trei decenii mai tîrziu, muzica este cu mult mai veche decît se cunoștea în general. Instrucțiunile medievale arată că piesa trebuie cîntată de patru voci, fiecare intrînd la o distanță fixă, acompaniate de două voci mai joase, susținute probabil de instrumente. Multe canoane au fost transmise după ureche, dar acesta era prea greu, variațiile melodice prea subtile, fiind foarte ușor să pierzi firul. Canonul *Sumer* a trebuit scris, pentru a se asigura o interpretare corectă și astfel să poată fi ușor învățat. Piesa supraviețuiește ca o capodoperă de ingeniozitate tehnică dar și prin conținutul său emoțional, și pentru că dificultatea sa presupune o adevărată îndemînare. La acest cîntec trebuie reținut un aspect foarte important : cînd toate vocile răsună împreună, se combină în două acorduri alternate care conțin germenele a ceva extraordinar, — efectul cel mai puternic cunoscut în armonia occidentală — tensiunea între tonalitatea de bază și acordul de trecere către această tonalitate. Nu putem să nu vedem o urmă de ironie în faptul că una din cele mai timpurii mărturii pe care le avem, privind asemenea schimbări de registru, ne parvine prin manuscrisul unui cîntec popular. În multe domenii din evoluția culturii faptele preced dovezile scrise ; notația poate că a ținut chiar în urmă progresul armoniei, pentru că atît de mult timp nu a fost pe măsura cererii anevoioase de transcriere a ceea ce urechea acceptă cu ușurință.

Dificultatea descrierii muzicii acelui timp este încă și mai mare, pentru că știm atît de puțin despre aspectul ei popular. Cele cîteva dansuri și cîntece populare existente s-au păstrat în parte printr-o întîmplare, căci hîrtia pe care erau scrise a fost folosită mai tîrziu la legatul unor cărți. Fără tăgadă că una din cele mai fascinante colecții de muzică populară a timpului este *Carmina Burana*, scrisă în jurul anului 1300, cuprinzînd versuri și muzică din două secole precedente. Acestea includ cîntece de dragoste, cîntece de pahar, piese de teatru pentru Crăciun și Paște, o veritabilă antologie de tot ceea ce plăcea mai mult la acea vreme. Notația este neclară și numai în anii din urmă a fost posibil să se reconstituie cu oarecare acuratețe, printr-o comparație atentă cu unele copii mai tîrzii ale cîtorva din aceleași cîntece. *Carmina Burana* constituie pentru noi moștenirea de neînlocuit a primilor trubaduri. Putem ușor să ne imaginăm aceste balade ireverențioase pline de umor obscen, răspîndite de acei cîntăreți cărturari, dru-

Scanned with OKEN Scanner

meţind mereu, cunoscuţi sub denumirea de Goliarzi. Deoarece treaba bisericii era să se ocupe de nevoile oamenilor, numai printr-un accident *Carmina Burana* a supravieţuit într-o mănăstire, Benediktbeuren, în Bavaria.

Din fericire, cunoaştem un aspect al muzicii din evul mediu, anume evoluţia instrumentelor. Instrumente de suflat cu ancie simplă şi dublă au întovărăşit pe cruciaţi pe calea lor spre casă. Instrumentul arab *rebab* a devenit *rebec, vielle* şi *fidula.* Harpa, din Siria, tăindu-şi drum spre Nord, în lumea celtică, a ajuns atît de populară în Irlanda, încît a devenit un simbol naţional. Avînd coarde de difertie lungimi, era mai uşor de acordat decît lira moştenită din Grecia. Lăuta era de origine persană, trăgîndu-şi numele şi forma din cuvîntul arab *Al'ud,* însemnînd lemn. *Psaltery,* un instrument asemănător ţiterei, cu coarde ciupite, care puteau fi de asemenea lovite şi cu ciocănele, este persan, deşi numele derivă din greacă. Măscăriciul scamator, capabil încă din timpul romanilor să cînte în acelaşi timp la tobă şi flaut, era iubit de mulţime. Cimpoiul văcarului este un instrument atît de străvechi, încît originea lui cu greu poate fi stabilită. Asociat cu plugăritul şi creşterea animalelor, a început să apară adesea în cortegiile de Crăciun.

În evul mediu, muzica din Europa de vest a atins o uniformitate relativă, în special în conformitate cu cultura claselor educate. Graniţele naţionale nu erau încă stabilite în mod ferm, deşi cele culturale erau foarte precise. Domina o singură religie, cea romano-catolică, şi o singură limbă, latina. Începeau să ia fiinţă primele mari universităţi la Bologna, Paris, Oxford, Cambridge. Schimbările, pe punctul de a cuprinde Vestul, erau reflectate în operele artiştilor vremii. Din corpul colectiv al acestor meşteri începeau să se desprindă nume individuale. Unul din exemplele cele mai remarcabile îl oferă arhitectura catedralei din Autun, din Franţa centrală, în întregime opera unui singur om, Ghislebert. Biserica a fost atît de recunoscătoare, încît i-a permis luxul nemaiauzit de a-şi semna opera. Pe intrarea din piatră este săpat în latină : *Gilbertus Hoc Fecit,* „Ghislebert a făcut aceasta". Artistul devenea o sursă vitală de energie conducînd locomotiva civilizaţiei occidentale.

Construcţia socială rigidă a evului mediu se năruia sub influenţa învăţămîntului şi a artelor. Un bun exemplu în acest sens îl constituie dansul, întotdeauna una din căile prin care exprimăm schimbarea. În secolul al XIII-lea, unul dintre dansurile cele mai la modă era *estampie* (cunoscut în Anglia sub denumirea de *stantipes,* iar în Italia şi Spania, *estampida)* şi a călătorit în toate părţile lumii occidentale, pe măsură ce dansul devenea în societate un barometru al gustului social. Un învăţat medieval spunea despre acest dans : „Natura complexă a lungimii frazei sale neegale îndepărtează din mintea dansatorilor gîndurile despre lucrurile perverse". Acest critic era în mod evident conştient de riscul care-şi făcea loc, dacă bărbaţii şi femeile dansau împreună.

Trubaduri ca Bernard de Ventadour au introdus cîntece de dragoste pămîntească, pasionată, ca popularul cîntec *Kalenda Maia* care s-a răspîndit în întreaga Europă. Devenise chiar parte din slujba religioasă ca un *cantus firmus* secular. Statutul femeilor evoluînd, în cadrul codului cavalerismului, a prins consistenţă duetul de dragoste.

Scanned with OKEN Scanner

Acum era posibil ca vocea unui bărbat și a unei femei să se împreune pentru a înălța cîntece de laudă durerilor și bucuriilor dragostei. Cîntecele de dragoste erau de obicei cîntate de un cavaler „domniței inimii lui" (de obicei, nu soției). Un cavaler era legat, după normele codului cavalerismului, printr-o căsătorie aranjată din motive de rațiune: avere, legături de familie, sau prin ucaz regesc. El putea să-și împlinească dragostea pămîntească cu o femeie, în timp ce-și dedica pe cea pură alteia.

Unul din compozitorii cei mai prolifici de asemenea balade de dragoste a fost Jacopo da Bologna, pe la mijlocul anilor 1300. Duetul lui de dragoste *Non al suo amante* a fost compus pe un poem de Petrarca, pe care s-ar fi putut să-l fi cunoscut personal. Petrarca scria poezii de dragoste, pentru iubita lui, divina Laura, acestea fiind de atunci îndrăgite de toți îndrăgostiții. Importanța lui Petrarca pentru un muzician stă în calitatea minunată a urechii sale în privința cadențelor limbii, pe care Jacopo a înțeles-o. El putea să prindă toate întorsăturile versurilor lui Petrarca și să le pună pe muzică, tot atît de limpezi și strălucitoare ca și cerul Italiei. La biblioteca din Faenza există o versiune a duetului lui Jacopo lucrată pentru instrumente, vocea de sus înfrumusețată cu note de ornament. Este muzica zorilor Renașterii.

Ciuma, Moartea Neagră din evul mediu, o nouă calamitate necunoscută pînă atunci, a lovit din plin Europa. Prima epidemie a izbucnit în 1348 și a bîntuit vreo trei ani, revărsîndu-se și în țările din răsărit. Numărul morților a fost fără precedent. Petrarca a pierdut-o pe iubita lui Laura. În unele orașe, aproape toți locuitorii au pierit. Furia molimei părea să fie o pedeapsă fără rațiune trimisă de Dumnezeu oamenilor. A clătinat credința tuturor creștinilor și a reapărut cu frecvență înspăimîntătoare timp de trei sute de ani. Una din răbufnelile cele mai mari a avut loc la Londra, în 1665. Ciuma a dat naștere la mai multe cîntece, ca *Ring around the Rosies*. În primele versuri sînt luați în batjocură cei bolnavi cu rănile lor deschise. În *Pocketful of Posies* se vorbește despre parfumul florilor folosite pentru a împrăștia duhoarea morții. *Attishoo, Attishoo* (cîntat în America sub denumirea de *Ashes, Ashes)* evocă ultima suflare a celui care moare. În *All fall down* este înfățișată chiar însăși moartea care devenise acum un subiect obișnuit pentru artă și muzică, așa cum fusese înainte dragostea. Europa se afla în stare de război, dar dușmanul nu se lăsa doborît de o cruciadă.

Pentru Europa, cu marile ei biserici și fortărețe amenințătoare, cu orașe în plină dezvoltare, dovedind măestria omului, o asemenea reducere la neputință era de nesuportat. Existau reacții isterice frecvente, o veselie și depravare paradoxale. Oamenii, ca să scape de contaminare, părăseau orașele, căci molima era în special răspîndită de șobolanii adunați în canale. S-ar putea să existe o legătură între această retragere spre adăposturi sigure și practica din rîndurile compozitorilor pe la sfîrșitul anilor 1300 de a îndrepta muzica spre o complexitate încă și mai mare, la contorsiuni ritmice și deformări melodice atît de grele încît numai cei mai iscusiți erau în stare să le execute. Noua muzică a fost poreclită de Philippe de Vitry, el însuși un compozitor de renume și teoretician, *Ars Nova*. Dar numele cel mai cunoscut din acel timp este fără îndoială Guillaume de Machaut (1300—1377), consi-

Scanned with OKEN Scanner

derat de mulţi ca primul mare compozitor al Occidentului. Unul din cei mai minunaţi poeţi şi muzicieni al timpurilor, el a impus cu curaj ritmul şi armonia în muzica occidentală, ca şi acceptarea, în cele din urmă, a terţei. A folosit cu multă ingeniozitate împletirea vocilor independente, dar a evitat complexitatea de dragul complexităţii. *La Messe de Notre Dame* (Misă votivă pentru Sfînta Fecioară) este textul cel mai vechi pe note pe care îl avem pentru o misă. Totuşi Machaut s-a făcut îndrăgit de epoca sa, cucerind titlul de ultimul mare trubadur, prin cîntecele sale.

Machaut ne arată de asemenea că venerarea unei femei nu trebuie să fie numai o onoare rezervată cavalerilor în armură. Era bine trecut de şaizeci de ani, cînd şi-a ales ca iubită a inimii o fată de nouăsprezece ani, Peronnelle. Aceasta îi admira cîntecele şi i-a scris o poezie de laudă şi deşi s-au întîlnit numai o dată sau de două ori, Machaut s-a îndrăgostit nebuneşte de ea. Fetei, fără tăgadă, i-a trecut înflăcărarea mai repede. Există încă multe din scrisorile lui Machaut către Peronnelle, şi în una dintre acestea, declară :

„Îţi jur şi îţi promit că te voi servi cu loialitate şi strădanie, din răsputerile mele, aşa cum n-au făcut Lancelot şi Tristan pentru domniţele lor şi îţi voi păstra imaginea ca pe o divinitate pămînteană şi ca pe cea mai preţioasă şi glorioasă relicvă pe care am văzut-o vreodată undeva. Şi de aici înainte aceasta va fi inima mea, fortăreaţa mea, comoara, mîngîierea în contra tuturor relelor".

Guillaume de Machaut a fost unul dintre primii artişti care şi-a orînduit lucrările şi ne-a lăsat de asemenea o autobiografie şi multe alte materiale documentare. Desigur că posteritatea avea mare valoare pentru el şi a chibzuit pe drept cuvînt că lucrările lui vor supravieţui cel mai bine dacă le va asigura el însuşi păstrarea în bune condiţii.

În timpul molimei, veşnicul conflict dintre creştini şi mauri a slăbit. În 1348, anul primei molime europene, a fost terminată cea mai frumoasă lucrare de arhitectură islamică, Alhambra, palatul de vară şi iarnă al sultanilor. Situat pe dealurile dinspre Granada, în Spania de sud, cu Sierra Nevada ca fundal, maurii au ales locul ideal pentru sălaşul lor de basm. Matematicile şi ştiinţa înfloreau alături de muzică şi răsunînd prin aceste arcade filigranate, pline de graţie, întrecîndu-se cu murmurul apei din havuzuri şi fîntîni, se înălţau glasurile instrumentelor muzicale, împlinind un cadru desăvîrşit. Frumuseţea sinuoasă, languroasă, echilibrată a muzicii maure, care avea să-şi lase amprenta asupra întregii Spanii, răsuna nu numai în grădinile în floare, udate de fîntîni sibilante, dar şi în interior, în harem, în băi. Aici, în galeriile de sus, muzicienii cîntau pentru plăcerea celor care se distrau jos. Cum băile erau locurile cele mai populare de întîlnire, aceşti nenorociţi muzicieni erau mai întîi orbiţi şi apoi castraţi pentru a se îndepărta de ei oricare ispită.

Muzica maură este în principal improvizată, interpreţii fiind gata să împodobească sunetul, după cum arhitecţii mauri împodobeau piatra şi ghipsul. Acest principiu a avut înrîuriri asupra unui imens teritoriu, nu numai în Europa, dar şi prin Africa de nord şi centrală, pe măsură

Scanned with OKEN Scanner

ce islamul s-a răspîndit. În Spania, practica invenției spontane se găsește în flamenco, unde strălucirea și verva interpretului sînt încurajate de strigătele și bătăile din palme ale colegilor. Această muzică s-a dezvoltat printre țiganii care au venit în Spania în timpul Renașterii, după plecarea maurilor, și a luat forma pe care o știm prin secolul al XIX-lea.

După anul 1400, Renașterea era în culmea gloriei, iar timpul maurilor în Europa aproape trecuse. Luptele dintre creștini și musulmani au contribuit mult la dezvoltarea inchiziției. La 2 ianuarie 1492, ultimul conducător maur din Europa, Boabdil, a fost silit să capituleze, cedînd Granada regelui Ferdinand și reginei Izabela. Victoria a unit Spania, și mai tîrziu, în acel an, încrezători în noua lor putere, monarhii au finanțat expediția lui Columb. În decursul unei jumătăți de secol, Cartier a navigat pe rîul St. Lawrence, Balboa și Pizzarro a ajuns în Panama și Peru, iar echipajul lui Magellan a navigat în jurul lumii.

Doi muzicieni ai Renașterii au adus stabilitatea în muzica creată în Vest. John Dunstable (1400—1453), în Anglia, și Guillaume Dufay (1400—1474) în Franța, au înfăptuit ordinea și logica în scrierea muzicii pentru mai multe voci. Ei încercau sentimentul că ciocnirile între liniile independente, care se mai găseau încă la Machaut, nu trebuia să fie tolerate. Ei au formulat reguli de armonie nu din motive scolastice, ci din pură necesitate, evitînd disonanțele, cu excepția acelor care ar fi putut da o mai mare forță de expresie. Există mult echilibru în lucrări ca motetul lui Dunstable *Veni Sancti Spiritus* și *Lamentația pentru Constantinopol* a lui Dufay (orașul fusese cucerit de turci în 1453) — o nouă stabilitate și control care au impresionat pe contemporani. Sunetele pe care le recunoaștem azi ca fiind cele ale muzicii occidentale luau în sfîrșit formă. Extinderea acestei reforme muzicale este prezentată în mod clar prin următoarele cuvinte scrise în 1474, anul morții lui Dufay, de către compozitorul și teoreticianul Tinctoris * : „Nu există o muzică scrisă în ultimii patruzeci de ani care să fie considerată de învățați ca demnă de a fi auzită". Dar rațiunea superioară, de ce flexibilitatea ceda locul ordinei, nu însemna sensibilitatea crescîndă a Occidentului față de armonie, ci tocmai ceea ce constituia diferența majoră între muzica din Occident și cea mai mare parte a restului lumii : scrierea muzicală.

În timpul lui Dufay și a lui Dunstable, sistemul scrierii notelor pe hîrtie devenise în sfîrșit sigur. Evoluția nu poate fi urmărită fără a nu ne întoarce în timpul lui Carol cel Mare și la mîzgîliturile curioase din notația muzicală occidentală de la început, numite *neume*. Aceste simboluri începuseră să fie folosite în textele sacre în jurul secolului al IX-lea. Un asemenea text aflat la Biblioteca Bodleian de la Oxford este o melodie pentru un *Cîntec Muzelor*, ale cărui cuvinte datează din secolul al V-lea, unul dintre cele mai vechi exemple existente de muzică seculară scrisă. Aceste neume s-au dezvoltat în special în mănăstiri.

* Johannes de Tinctoris (1435—1511), cunoscut teoretician muzical și autorul celui mai timpuriu dicționar de termeni muzicali (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

În istoria gîndirii umane, curțile interioare ale mănăstirilor, cu arcadele lor, mi se par a avea un rol mai important încă decît biserica, cu ritualurile ei sacre. În aceste curți în formă de pătrat, în care bați același număr de pași între arcade măsurate, gîndurile disciplinate aveau timpul, solitudinea și tihna necesare să-și desfășoare meditația. În aceste locuri, melodia, dînd forță cuvîntului, a început să fie așternută pe hîrtie. Primele eforturi de scriere reflectă îndelungata tradiție orală, mărginindu-se a prelungi ultimele silabe ale cuvintelor cu cîteva simboluri deasupra liniei, indicînd oscilațiile vocii.

Neumele erau aproape niște semne stenografice, destinate a fi folosite în special de către cei care știau cîntările de bază, fiind valabile atît pentru linia melodică, cît și pentru semnele de mînă ale acelui *precentor* sau dirijorul corului. La început, nu erau văzute decît de acesta și traduse în gesturi pentru cîntăreți. În aceste notații timpurii nu exista o linie de referință, nici un portativ care să indice unde putea fi fundamentala. Francezul Hucbald, teoretician al muzicii, scria în jurul anului 900 următoarele despre neume : „Prima notă pare sus, o poți cînta oriunde vrei. A doua, vezi că e mai joasă, dar cînd o alături primei, nu poți hotărî dacă intervalul este de unul, două sau trei tonuri. Pînă cînd nu-l auzi cîntîndu-se nu ești în stare să spui ce a dorit compozitorul."

Evident că era necesar un punct de referință și, la început, a apărut în forma unei singure linii orizontale drepte, reprezentînd nota *do*, primul ton al modului în care trebuia să fie cîntat. Acest *do* se putea mișca în sus sau în jos, după registrul vocal cel mai potrivit pentru cîntăreți. Neumele se scriau în sus și în jos, în raport cu această linie, ajungînd să reprezinte în mod treptat notele înseși, mai curînd decît semnele făcute cu mîinile de dirijor. Era o marjă destul de mare pentru erori, așa că s-a adăugat încă o linie orizontală deasupra, uneori de o altă culoare, reprezentînd intervalul de cvintă. Mai apoi o alta a fost adăugată dedesubt. Aceste linii dădeau posibilitatea să se judece mai ușor intervalele exacte între note. Dar nu era suficient de precis, așa că între acestea trei au fost adăugate alte linii la interval de o terță deasupra și sub *do*. Astfel, fiecare linie și spațiu era rezervată pentru o singură notă specifică. Numărul liniilor portativului ajungeau chiar în unele puncte pînă la șase, portativul cu cinci linii pe care-l cunoaștem a fost considerat în cele din urmă ca mai stabil și ușor de citit.

Pe măsură ce vocile separate căpătau mai multă libertate, trebuia găsite mijloace mai precise pentru a indica felul în care aceste voci urmau să se unească. Era mai mult decît o polifonie, era începutul contrapunctului. Primii pași au fost poate mici, dar saltul în imaginație a fost imens, și adăugarea instrumentelor a avut, fără îndoială, partea ei de contribuție. Treptat, cîntăreții au început să se deprindă cu ideea că frazele muzicale nu trebuia să fie guvernate numai de respirația umană, dicțiune, ritm sau tempo. Volume mari, cuprinzînd liturghiile scrise măiestrit, cu înfloriturі, erau așezate pe pedestale, așa încît să fie folosite de mai multe persoane în același timp.

Scanned with OKEN Scanner

Existau pedestale mici pentru un singur cîntăreț, care erau mutate din loc în loc. Pe măsură ce apăreau metode noi de notație, manuscriselor vechi li se dădea o altă întrebuințare. Așa de exemplu puteau fi lipite înăuntrul unui volum pentru a-l întări sau, alteori, erau folosite ca foi volante. Ideea unor note scrise pentru partida susținută de fiecare cîntăreț nu-și făcuse încă loc. Fiecare partidă era scrisă pe pagini față în față, pe jumătatea de sus sau pe cea de jos, iar interpreții trebuia să numere cu atenție pentru a se menține pe linie. Nu existau barele de măsură, care nu au fost folosite în mod constant decît din secolul al XVII-lea. Accentele cădeau în conformitate cu intonațiile vorbirii, dînd adesea un minunat *ricochet* de ritmuri. Cîntăreții de azi ar trebui să se pregătească cu multă străduință pentru a stăpîni această tehnică.

La începuturile armoniei occidentale, compozitorul nu era diferit de alchimiștii medievali : îi plăcea să-și păstreze pentru sine tainele, departe, izolat de competitori. Pînă nu demult, presupuneam că toți compozitorii își compuneau mai întîi muzica în cap și apoi o scriau în părți separate, nevăzînd niciodată lucrarea scrisă în întregime pe o pagină. Pe măsură ce legile armoniei și contrapunctul au început să cîștige teren, procesul scrierii unei părți devenea mai dificil. Istoricii muzicii au suspectat mult timp compozitorii, de la Dufay înainte, că ar fi avut vreun mijloc pentru a scrie notele, vreun bloc cu foi unde putea scrie lucrarea în întregime și apoi să o transfere pe grupuri în caiete, ștergînd ciorna și folosind din nou hîrtia. Pergamentul greoi pe care își scriau ciornele se numea *cartella.* Confirmarea acestui proces a fost dezvăluită cu cîțiva ani în urmă, cînd s-a descoperit un manuscris la Milano, o pagină albă găsită între lucrările lui Cipriano de Rore, pe care se putu citi : „Această *cartella* mi-a fost dăruită de maestrul meu. L-am văzut cînd a scris pe ea lucrarea sa *Gloria*". Această însemnare aparține elevului lui Rore, Luzzaschi. Ea a fost edificatoare pentru muzicologi, reprezentînd tocmai legătura care lipsea.

Tipărirea constituia ultima etapă. Prin tipărire devenea posibilă existența mai multor copii pentru orice fel de muzică, asigurîndu-se astfel o largă folosire, ajungînd la un tezaur pe piață. De fapt, nu mult după moartea lui Rore, în 1565, madrigalele sale au fost tipărite în format mic. O bună bucată de timp, scrierea de mînă a muzicii era mai ieftină decît tipărirea, dar pe la sfîrșitul secolului al XVI-lea, muzica tipărită dădea posibilitatea amatorilor și profesioniștilor să învețe și să interpreteze un repertoriu mult mai cuprinzător de lucrări din multe țări.

Tipărirea notelor a afectat istoria muzicii cam tot așa după cum tipărirea Bibliei lui Gutenberg a făcut dintr-o dată să progreseze scrisul și cititul.

Cu aceste partituri, distanța dintre compozitor și interpret s-a lărgit. În zilele noastre însă s-a micșorat din nou, în domeniul grupurilor pop și rock, care, în cea mai mare parte, își interpretează numai propriile compoziții. Muzicienii de jazz, asemenea celor populari de altă dată, a căror muzică era transmisă după ureche, preferă să compună pe măsură ce cîntă sau interpretează la un instrument. Notația

Scanned with OKEN Scanner

a apărut în parte din nevoia multor oameni de a lucra împreună, şi muzica, natural, a reflectat acest fapt social. Muzica indiană poate fi şi ea scrisă. Indienii sînt însă atît de obişnuiţi cu improvizaţia creatoare, încît scriu notele numai în acele cazuri speciale, cînd au nevoie să-şi amintească o anumită secvenţă. Notaţia este stîngace şi folosită ca referinţă, aşa cum se întîmpla cu neumele din evul mediu. Notaţia occidentală de azi este un sistem flexibil de stenografie, care se poate citi mult mai repede, dar cu unele limitări. A devenit acum o parte atît de importantă a vieţii noastre încît nu putem să ne închipuim muzica fără ea. Tot această notaţie ne-a ajutat să putem păstra capodoperele nemuritoare, dăinuind în afara vieţii de toate zilele, care se schimbă. Cultura noastră muzicală depinde de această notaţie, ca şi literatura de cărţile tipărite. Dar ca interpret rămîn în acelaşi timp conştient cît de mult trebuie să compensăm în mod continuu această servitute a noastră şi cît de important este să ai o imaginaţie vie, o inteligenţă intuitivă şi sensibilă. Altfel, notele scrise pe hîrtie capătă o valoare mai mare chiar decît muzica pe care trebuie să o transmită.

În timpul Renaşterii, muzica a devenit mai puţin incidentală, ajungînd parte din manifestarea învăţăturii, a puterii şi bogăţiei. Corurile de la Curţi, grupurile de instrumentişti constituiau regula, iar compozitorii erau găzduiţi şi hrăniţi de cei mai mari pentru a le scrie muzică, după cum pictorii decorau palatele nobilimii. Muzica veche a fost înlăturată, muzicianul nemaifiind considerat ca meşter asemenea constructorilor catedralelor gotice, ci un artist onorat. Măiestria în făurirea instrumentelor muzicale a făcut mari salturi înainte, ca şi interpretarea dealtfel, de vreme ce patronii nobili pretindeau o muzică de o înaltă calitate.

Aceasta însemna pentru muzicianul occidental tocmai crearea muzicii pe care o ştim şi o iubim în tensiunea extraordinară a perioadei. Pentru cei mai mulţi, Renaşterea înseamnă pictură, sculptură, dramă, literatură, arhitectură şi, în cele din urmă, muzică. Această explozie culturală abia a fost observată de majoritatea oamenilor, care cu greu şi-ar fi putut permite să se apropie de asemenea manifestări. Dar muzica tipărită putea să străbată diferite căi în lung şi în lat, aşa cum au făcut-o altă dată menestrelii, devenind parte chiar din cel mai umil cămin.

Pînă acum, atitudinile formale faţă de natura lumii erau în cea mai mare măsură de competenţa bisericii, care continua să stăruie că lumea este plată şi soarele se învîrte în jurul pămîntului. Marinarii care luau parte în lungile călătorii pe apele oceanului, pornite de Vasco de Gama şi Magellan, începură să gîndească altfel, ca şi oamenii de ştiinţă. Muzica aducea acum o contribuţie vitală procesului nostru de gîndire. Cînd omul a transformat pentru prima oară sunetul în muzică s-au făcut progrese prin metoda încercărilor repetate, învăţînd din greşelile altora, proces pe care azi l-a adoptat ştiinţa. Ştiinţa poate nu era la îndemîna oricui, dar muzica a ascuţit simţul analitic pe căi imperceptibile. A cînta după acompaniamente improvizate acasă, reprezenta o mare realizare a omului occidental, el devenea astfel un experimentator şi un judecător al propriilor sale capacităţi artistice.

Scanned with OKEN Scanner

Obiecțiuni deschise adresate stării de lucruri existente au apărut prima oară nu din știință sau explorare, ci chiar în rîndurile bisericii. În 1517, Martin Luther a afișat pe ușa bisericii sale de la Wittenberg cele 95 de teze, acuzînd biserica romano-catolică de corupție. Reforma prinsese viață. Luther, el însuși un bun muzician, a îndepărtat multă muzică veche bisericească și a scris noi imnuri. Luther era un fel de maestru cîntăreț, fiind chiar numit așa. El născocea melodii care mai apoi erau încadrate în arta savantă a polifoniei, datorită sfătuitorului și colaboartorului său Johann Walter. Aceste imnuri la patru voci nu erau tot atît de complexe ca cele scrise de Dufay și alții, căci Luther intenționa ca ele să fie cîntate de cetățeni, de întreaga congregație, dînd astfel un nou imbold sentimentului lor de forță în dezvoltare, de drepturi individuale, putînd în același timp să învețe să stăpînească elementele armoniei rezervate pînă atunci doar specialiștilor.

Artiștii sînt adesea primii care anticipează schimbările sociale. Faptul cultural cel mai important al perioadei Renașterii a fost redescoperirea concepției clasice grecești a formei ideale umane. Lucrările lui Leonardo și Michelangelo reflectă aceasta, iar Europa a cîștigat astfel un sens nou al continuității propriului ei trecut îndepărtat. Calitatea eroică a spiritului grecesc se acorda perfect cu timpul cînd omul avea să fie „măsura tuturor lucrurilor". Vioara este un simbol pentru acest om, și prin anii 1500 se transformase ajungînd instrumentul pe care-l știm. Înainte de Renaștere, forma și folosirea instrumentelor erau întîmplătoare, vocea rămînea supremă. Vioara este un conducător natural, partenerul muzical final al omului, și meșterii, a căror iscusință era potrivită pentru idealurile frumuseței Grecii antice, au făcut-o crăiasa instrumentelor. Toate instrumentele se îmbunătățeau și se înmulțeau sub nenumărate forme : *shawms, bombards* * *krumhorns, alăute, bandură, virginal.* Cîteva doar pot fi datate înainte de 1500, dar sute, după aceea. Muzicienii probabil că nu purtau prea multă grijă instrumentelor în evul mediu sau printr-o îndelungată folosire ajungeau să le uzeze. Cei care făureau instrumentele se preocupau, pe lîngă cantitate, și de calitate, iar principii colecționau instrumente pentru ansamblurile de la reședințele lor. Instrumentele nu aparțineau de fapt muzicienilor care le foloseau.

În timpul Renașterii, cel mai mare dintre toate instrumentele cu claviatură, orga, ajunsese la perfecție. Orga primitivă, care a reapărut în biserică și în viața de curte, era sau una mică portabilă sau un monstru imens, acționat cu pîrghii lovite cu pumnul. Acum ajunsese la tipul consolă, elaborat, din care mai găsim încă unele exemplare în Europa, de exemplu la Covarrubias în Spania, unde există un adevărat instrument al Renașterii, încă în funcțiune, producînd acel sunet care putea fi auzit de Antonio de Cabezon, unul dintre cei mai minunați compozitori pentru orgă. Născut în 1510 și orb din fragedă pruncie, Cabezon a stăpînit totuși atît instrumentul cît și arta compoziției, devenind organist al lui Carol Cvintul, apoi al lui Filip al II-lea, și oriunde se ducea lăsa exemplare tipărite din muzica sa ; tehnica lui privind claviatura a influențat și pe alți muzicieni. Cabezon a fost un inventator al formei cunoscute sub numele de temă cu variații, căreia îi spu-

* Instrumente de suflat medievale (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

nea *differencia*. El a dezvoltat și piesele instrumentale denumite *tientos*, *ricercare*, în Italia, cuvînt ce înseamnă „a căuta". Acesta a fost precursorul fugii.

Trăsătura caracteristică a muzicii lui Cabezon este pentru mine similară cu aceea prin care se deosebesc cele trei religii principale care s-au întîlnit în Spania : mahomedanii, evreii și creștinii. Această trăsătură reprezintă supunerea actului omenesc cuvîntului scris. Cîntul gregorian spiritualizat, nici vesel nici trist, a evoluat ajungînd la o formă expresivă și elaborată. Muzica nu este supusă pulsațiilor, ritmului și emoțiilor senzuale ale trupului. Este adînc spirituală, iar cadențele ei urmează cerințele cuvîntului. Vechiul *cantus firmus* este acum tema care dăinuie în minte. Pot urma tot felul de ornamente pe diferite voci la unison sau la octavă la sfîrșitul fiecărei secții. Este într-adevăr o muzică a spiritului, necuprinsă încă într-un cadru armonic sau ritmic, așa cum o găsim mai tîrziu la Bach, situată însă pe puntea dintre vocea singură și forma ei elaborată de mai tîrziu în contrapunctul barocului. A asculta o asemenea muzică interpretată la orga de la Covarrubias, cu tuburile speciale scoțînd sunete ca de trompetă, cu un acordaj mai aproape de șirul armonicilor naturale decît orga modernă, înseamnă a desfăta auzul, fie chiar și cîteva clipe, cu sunetul muzicii, așa cum era în Europa secolului al XVI-lea.

Vocea umană nu-și pierduse rolul de forță conducătoare în muzica occidentală, dominînd încă principiile frazării chiar pe o singură linie. Canto devenise acum un cîmp de bătălie în războiul dintre Reformă și biserica catolică. Martin Luther a murit în 1544. Prin 1590, marea catedrală Sf. Petru de la Roma era aproape terminată. Forțele turcești, sub conducerea sultanului Soliman, ajunseseră pe valea Dunării pînă la porțile Vienei ; Anglia nu mai recunoștea autoritatea papei. Biserica dorea să-și consolideze poziția de factor conducător și știa că muzica putea fi de ajutor în acest sens. Vaticanul a făcut atunci apel la unul dintre cei mai mari compozitori ai timpurilor, Giovani Pierluigi da Palestrina (1524—1594), dîndu-i însărcinarea să reformeze muzica bisericii. El a început, dar nu a dus această activitate pînă la capăt. Punerea pe note a textelor sacre și a misei au făcut cea mai mare impresie.

Aproape toată muzica lui Palestrina este scrisă în intenția de a fi cîntată de voci neacompaniate. Pe hîrtie nu prea arăta grozav („Prea multe note întregi" a spus Berlioz). Dar cînd muzica răsună în mari spații ca cel de la Sf. Petru, de la Roma, ne dăm seama cît de sensibilă este urechea italiană în fața unei voci fără ornamente. Palestrina este admirat și interpretat încă și astăzi în biserici de toate cultele. Sub influența Reformei, puterea artistică și politică se îndrepta spre Nord. La răscrucea drumurilor se afla Veneția, stat independent condus de dogi care timp îndelungat a continuat să aibă comerț cu toată lumea, punînd la dispoziție bani, nave și armate mai numeroase decît ar fi fost în stare să dispună multe regate. Veneția era o cetate puternică, situată pe pămînturi cu aluviuni, pe țărmurile Adriaticii, vestită pentru furmusețea ei cu mult înainte de apariția cruciaților. Spre sfîrșitul

Scanned with OKEN Scanner

Renașterii, Veneția a fost leagănul unor artiști ca Tiziano, Giorgione, Tintoretto, Veronese și arhitectul Palladio.

La Veneția au venit de asemenea și cei mai buni muzicieni — minunați virtuozi și compozitori — care au adus aici ideile cele mai noi, și muzica s-a bucurat de aceeași importanță pe care o va avea cu două sute de ani mai tîrziu la Viena. Amestecul dintre oameni a făcut posibilă o coexistență deosebit de fericită a vocilor și instrumentelor. Putem spune chiar că ideea orchestrației a început aici, ideea de a desemna pentru fiecare parte instrumente specifice. Aceasta a apărut din dorința de a exercita controlul asupra tonalităților care ar avea cel mai mare efect. Tipărirea notelor muzicale a început de asemenea la Veneția în 1501 ; fuseseră rezolvate problemele tehnice. prin introducerea caracterelor tipografice din metal. Veneția devenise un centru de distribuire a muzicii în întregul Occident. Muzicienii și patronii lor care veneau aici puteau să ia ultimele comori cu ei, nu numai în memorie, ci și în bagaje.

Spre sfîrșitul anilor 1500, viața muzicală a Veneției era condusă de doi oameni remarcabili, Andrea Gabrieli și nepotul său Giovanni. Ei au alcătuit grupuri de coruri și instrumente de suflat și cu coarde, așezîndu-le în galeriile de la bazilica Sf. Marcu, construcție nobilă și venerabilă, terminată în anul 1067. Era un apogeu al muzicii Renașterii și o răscruce a barocului, al cărui exponent venețian principal, un secol mai tîrziu, avea să fie Vivaldi. Pe măsură ce faima muzicii venețiene se răspîndea în lume, frații Gabrieli erau diriguitorii absoluți. În 1583, dogii au fost gazdele unei delegații de principi din îndepărtata Japonie, și pentru acești măriți oaspeți au scos la iveală cele mai elaborate piese muzicale. La stingerea din viață a lui Andrea Gabrieli, în 1856, Giovanni a devenit conducătorul muzical al Veneției. Atunci cînd muzica apuseană începuse să pălească.

Acesta este momentul din muzica occidentală care marchează începutul real al muzicii instrumentale independente, deși formele vocale mai erau încă importante. Giovanni Gabrieli folosea tehnica denumită a basului continuu, în care partida unui instrument cu claviatură este scrisă sub forma unui bas cifrat. Conceptul său despre scrierea muzicii și-a avut efectul asupra lui Monteverdi și a sucesorilor lui. Trecerea dintr-o tonalitate în alta era potrivită naturii acestui fel de scriere pentru partidele unor instrumente cu coarde, și aici am descoperit ce avea să fie de o importanță vitală în istoria muzicii occidentale pentru următoarele trei sute de ani : puterea nou găsită a notei disonante suspendate.

Disonanța intenționată, în mod deliberat, gravitînd în jurul unei note al cărei nume italian este *appogiatura*, acea disonanță care intră în succesiunea armoniilor, solicită toată atenția și cere să fie rezolvată. Cînd apare această rezolvare, se mărește receptivitatea noastră emoțională, în timp ce se creează noi posibilități armonice. Cu ajutorul unor asemenea suspensii, compozitorul poate schimba tonalitatea, în cadrul aceleiași piese, trecînd de la minor la major, cu o cvintă mai sus sau o terță mai jos. Este de fapt începutul unei modulații, trecerea liberă dintr-o tonalitate în alta, ceea ce a devenit o trăsătură atît de

Scanned with OKEN Scanner

proeminentă în muzica romantică. Ideea a apărut de la scrierile pentru voce, și disonanța este adesea folosită de compozitorii de madrigale, motete și cantate, pentru a accentua cuvinte dramatice ca : „Mor de dragoste", „Aceste răni de care îmi este milă".

Puterea notei disonante suspendate era de mult cunoscută, fiind prezentă în baladele lui Machaut și în cîntecele lui Dufay. *Appogiatura* înseamnă a sprijini, a rezema și este o modalitate grafică de exprimare a sentimentelor în cuvinte date de o suspensie, sensul tonalității și revenirea la care se făcuse de mult aluzie în *Sumer Is Icumen In,* dar acum devenită inexorabilă. Disonanța se sprijină pe frază, pînă cînd tensiunea trebuie să fie rezolvată, ridicînd nota sau lăsînd-o să cadă pe următoarea. Este una dintre contribuțiile cele mai idiomatice aduse de Occident artei muzicii. Wagner a transformat-o într-un mod de viață. Muzica vocală a Renașterii a introdus-o, dar împlinirea ei nu însemna că rămînea legată de voce. Instrumentele aveau să devină sursa principală a energiei pentru capodoperele muzicii occidentale în următoarele trei sute de ani.

Scanned with OKEN Scanner

3

NOI CĂI DE EXPRIMARE PENTRU OM

Monteverdi creează opera, Corelli, sonata și concertul, Veneția devine o cetate a muzicii, în timp ce Renașterea se îndreaptă spre baroc. Începe colonizarea Africii și a Lumii Noi. Făurirea viorii atinge perfecțiunea la Cremona în mîinile lui Stradivarius și Guarnerius. Puterea se deplasează către Nord, Lully devine maestrul muzicii la Curtea lui Ludovic al XIV-lea, iar Purcell este ultimul dintre maeștrii englezi ai Renașterii, influența lui fiind înlocuită de aceea a germanului Händel.

Pe măsură ce ne apropiem de secolul al XVII-lea, marile cetăți și curți ale Italiei sînt încă simbolul acelei surprinzătoare explozii de creativitate umană, Renașterea, după cum reprezintă și puterea temporală a bancherilor, comercianților și politicienilor, a unor familii ca Medicii, la Florența, și Gonzaga, la Mantua. În activitățile oamenilor, arta a dobîndit o putere încă și mai mare de a cuceri inimile omenești, iar dispariția treptată a prăpastiei dintre artă și viețile femeilor și bărbaților obișnuiți este una dintre faptele cele mai palpitante ale secolului. Armonia calmă, echilibrată a lui Palestrina sau a compozitorilor din epoca Tudorilor nu se mai auzea ; în locul ei apăruse o expresie tumultuoasă, pasionată, ca în muzica lui Carlo Gesualdo. Odată mai mult, artistul personifică sensibilitatea omenească cea mai ascuțită la schimbările sociale, ajutîndu-ne să ne dăm seama de importanța vieții fiecărui individ.

Ceea ce căuta omul occidental era un cadru garantat, un punct de referință sigur pe pămînt. Toată lumea era acum fascinată de numere și măsurători. Instrumentul cel mai precis și mai simplu, bazat pe un sistem numeric mecanic, era ceasul, care începuse să domine măsurarea vieții mai mult decît soarele și stelele. În mod similar se formase și în muzică o legislație ritmică și armonică, un sistem în care instrumentele și vocea omului puteau fi auzite individual și într-un ansamblu, fără a se crea cacofonii sau disonanțe de nesuportat. Această realizare este ceea ce numim armonia și contrapunctul occidental.

Am văzut de asemenea că o disonanță intenționată nu era numai acceptată, dar și căutată în mod activ. O disonanță nu este intolerabilă, atît timp cît poate fi rezolvată. Cel puțin așa a fost în muzica din Occident pînă recent. Întocmai cum se considera că viața își găsește dezlegarea în moarte și o viață de apoi concepută ca un paradis sau o beatitudine, tot așa și disonanța în muzică își afla rezolvarea mai întîi în unison sau în octavă, mai tîrziu în cvintă și cvartă, și în cele din urmă

Scanned with OKEN Scanner

în acordul major sau minor. Tribunalele există pentru a ajuta să se rezolve disonanțele din sînul societății, și pentru mulți credința poate îndeplini același rol în chestiuni privind spiritul. Muzica are forța de a întruchipa acest ideal și a-i da glas. Este una din cele mai nobile atribuții ale muzicii. Muzica nu poate oferi soluții realiste literale, dar ceea ce dăruiește poate fi mai real decît oricare satisfacție materială. Muzica întruchipează și exprimă sentimente și idei care reprezintă moștenirea umanității ; legătura omului cu natura și cu el însuși.

Prin 1600, după un secol de explorări, noi căi de comerț maritime au fost deschise între Est și Vest. Mediterana, care a servit Italia timp îndelungat atît de bine, nu mai era ceea ce numele ei latin însemna „mijlocul lumii". Anglia devenise puternică sub Tudori și strălucea acum în ultimii ani ai domniei reginei Elisabeta. Familia complexă a Habsburgilor, întreţesută și căsătorită între membrii ei, domnea în multe state germanice, iar dominația lor se întindea în Vest spre Flandra, și în Sud, pînă în Spania.

Chiar dacă puterea statelor italiene a început să pălească, muzica lor a continuat să influențeze întregul Vest, în special prin crearea unei noi forme de distracție, care și azi continuă să atragă un imens public : opera. Italia nu a renunțat niciodată la dragostea pentru vocea omenească, și opera stîrnește pasiuni printre italieni, comparabile doar cu cele produse în alte țări de meciurile de fotbal și box.

De ce oare această țară, acest popor italian a dat vocii omenești expresia ei cea mai melodică, în cînt și în vorbire ? Să fie oare datorită climei calde, temperamentului schimbător, care are nevoie de frecvente supape emoționale ? Sau poate datorită faptului că viața este doar un joc, iar ființele umane niște personaje, trebuind să îndeplinească roluri inevitabile ? Oricare ar fi motivul, recunoaștem că strălucitoarea Mediterană, cu cerul limpede și ape asupra cărora plutește imprevizibilul împreună cu experiența unei vechi civilizații, nu încurajează iluzii de perfecțiune și nici o hotărîre fanatică de a crea cu orice preț o societate ideală. Popoarele latine ale Italiei, cu minte și glas limpezi, au știut întotdeauna că sînt conducători și conduși, cei care păcătuiesc și cei care absolvă, constructori și locuitori, și din cînd în cînd rolurile puteau fi inversate sau schimbate. O asemenea atitudine nu încurajează poate un sentiment al datoriei, dar dă naștere la mari inițiative generoase.

Avînd în ei spiritul teatral, posedați de muzică, dotați peste măsură în toate domeniile artei și ale științei, acești oameni au fost în stare să creeze opera. Misa catolică este de fapt un spectacol teatral dramatic, iar distanța dintre aceasta și operă nu era prea mare. Să adăugăm încă muzica populară, madrigalurile, cîntecele trubadurilor, pantomimele, misterele, împreună cu tehnica contrapunctului care a evoluat rapid și iată, dintr-o dată, apare inevetibil ca un mare om, unul care respiră și simte emoțiile semenilor săi și care avea să dăruiască tuturor acestora glas în noul gen, opera. Acel om a fost Claudio Monteverdi.

Scanned with OKEN Scanner

Născut la Cremona, în 1567, în acel oraș unde au fost făurite primele viori adevărate numai cu douăzeci și patru de ani mai devreme, de către Amati, Monteverdi a primit o pregătire completă în domeniul cîntului ca băiat de cor, a învățat să cînte la orgă și la alte multe instrumente, însușindu-și de asemenea și măiestria compoziției. Și-a publicat prima lucrare *Sacrae Canticulae*, cînd avea numai 15 ani. Curînd după aceea a intrat în slujba lui Vincenzo Gonzaga, al IV-lea duce de Mantua, rămînînd cu acesta pînă în 1612, anul morții ducelui. În acest timp, Monteverdi s-a maturizat în măiestria sa, creînd capodopere care încă și azi sînt cuprinse în repertoriul mondial. Aproape de unul singur, el a făcut opera foarte populară, începînd cu *Orfeu*, în 1607.

Monteverdi avea 40 de ani cînd a fost reprezentat *Orfeu*, și cu această lucrare a ajuns imediat în primele rînduri ale muzicienilor occidentali. Familia Gonzaga era mîndră să impresioneze prin realizările de la curtea sa, una din cele mai strălucitoare ale Italiei Renașterii. Acolo se adunau artiști și muzicieni pentru a dobîndi faimă. Opera *Orfeu* a captivat rapid Mantua, devenind atît de faimoasă în întreaga regiune, încît partitura completă a fost publicată imediat. Era pentru prima oară că o lucrare de artă de asemenea dimensiuni a fost atît de onorată. A reprezentat în același timp și o realizare remarcabilă pentru măiestria tipografului, măiestrie atît de nouă la acea vreme. Fără îndoială că s-au tipărit multe exemplare, dar puține au supraviețuit. Dacă dintr-o lucrare de asemenea amploare au rămas atît de puține exemplare, nu e de mirare că nenumăratele lucrări muzicale ale epocii, care dăinuiau numai în manuscrisele originale ale compozitorilor, au dispărut. Aceasta a fost soarta multora dintre lucrările importante ale lui Monteverdi, compuse mai tîrziu pentru scenă. Dar *Orfeu* a deschis calea dezvoltării operei și este cea mai veche lucrare inclusă încă în repertoriul principalelor trupe.

Orfeu a triumfat datorită caracterului clasic, direct al subiectului scris de către Alessandr Striggio cel tînăr — al cărui tată era un faimos madrigalist — și pentru că textul său fusese pus pe note de către Monteverdi, care dovedea o imaginație muzicală foarte sensibilă la rezonanțele dramatice ale cuvîntului scris.

Ducele i-a cerut lui Monteverdi să scrie o a doua operă și atunci s-a apucat să compună *Arianna*. Nu o terminase încă, cînd soția lui a murit în urma unei lungi boli. Monteverdi a rămas neconsolat și intensitatea sentimentelor lui nu este nicăieri mai evidentă decît în *Lamento* pentru Arianna. Acest cînt declamat este de fapt unul din puținele fragmente din operă care supraviețuiește. Succesul a fost imens la reprezentarea operei, în 1608, cînd au asistat cîteva mii de oaspeți distinși, invitați de către Duce să asculte lucrarea. „Lamento" a fost în curînd cîntată în toată Italia, fiind prima arie de operă într-adevăr populară din întreaga istorie a creației lirice. Monteverdi a trebuit să facă unele adaptări speciale pentru a satisface cererile.

În decursul a cîtorva ani de la prezentarea operei *Orfeu* a lui Monteverdi au început să apară în lungul și în latul Italiei săli de operă în același fel ca și cinematografele în anii '20 și '30. Nicăieri aceste săli

Scanned with OKEN Scanner

nu erau mai numeroase decît la Veneţia, unde în fiecare an se prezentau zeci de noi lucrări, cele mai recente eclipsînd pe cele precedente în splendoare şi aclamaţiile mulţimii. Prosperitatea oraşului şi aceste teatre au făcut ca opera să fie la dispoziţia unui public dispus să plătească, provenit din toate clasele sociale. Spectacolele acum nu mai erau limitate la palatele princiare şi ducale, pentru prima oară deveniseră o distracţie populară într-o sală. Opera rămîne una din distracţiile cele mai populare din Italia, iar publicul fiind extrem de exigent, în special în galeriile de sus, cerînd de la interpreţi strălucire şi intensitate. Mulţi cîntăreţi incapabili să împlinească acrobaţiile muzicale cerute au fost huiduiţi şi fluieraţi de către un auditoriu dezamăgit.

În 1613, Monteverdi s-a mutat la Veneţia, urmîndu-i lui Gabrieli ca director muzical la Sf. Marcu. Faima lui era atît de mare, încît mulţi maeştri din alte ţări veneau la Veneţia să-l cunoască ; Heinrich Schütz, în 1628, în semn de admiraţie faţă de Monteverdi, i-a prelucrat cîteva compoziţii, adăugîndu-le texte germane. Monteverdi a dezvoltat de asemenea o teorie a muzicii pe care a denumit-o *O a doua practică muzicală.* Înrîurirea acesteia poate fi urmărită din Anglia pînă în Scandinavia. Monteverdi s-a dovedit de asemenea inventiv şi în felul cum folosea orchestra. Cunoscător al lucrărilor fraţilor Gabrieli, mai înainte de a veni la Veneţia, în special al felului strălucit în care foloseau instrumentele de suflat, a introdus efecte noi de un deosebit interes pentru cei care cîntau la instrumentele cu coarde. În lucrarea sa *Combattimento di Tancredi i Clorinda,* el instruia instrumentiştii să lase arcuşul la un moment dat şi să ciupească coardele, ca la o alăută. Acesta este acum familiarul pizzicato, dar pentru instrumente cu coarde şi arcuş era o idee nouă, încît Monteverdi a trebuit să aştearnă pe hîrtie, pe larg, indicaţiile. După *Orfeu,* Monteverdi a folosit numai instrumente cu coarde şi cu arcuş, pentru lucrările sale de scenă, uneori cerîndu-le muzicienilor săi să cînte rapid notele repetate, pe care acum le numim *tremolo,* cu toate că în muzica sa are efectul unui zgomot produs de ciocan, menit să aducă o nouă emoţie, mai ascuţită, mai incisivă.

Muzica lui Monteverdi este aproape în întregime vocală, conform gustului zilei. Instrumentele erau folosite pentru a acompania vocile, iar uneori, o scenă de dans sau o pantomimă. Numărul şi felul instrumentelor variau după lucrare, şi chiar de la un spectacol la altul, în funcţie de interpreţii disponibili. Operele lui Monteverdi s-au răspîndit în întreaga Europă în decursul deceniilor următoare. Prima sală de operă de la Veneţia, Teatrul San Cassiano şi-a deschis porţile în 1673. Monteverdi avea atunci 70 de ani şi a mai trăit încă şase ani. Pentru acest teatru a scris *Adone,* lucrare pierdută azi. Operele lui de început au fost reprezentate cu mare succes. În următorii 60 de ani s-au deschis la Veneţia încă 16 săli de operă, toate depinzînd de sprijinul public şi toate bucurîndu-se de succes. Se mai prezentau încă opere în casele familiilor bogate, în special în palatul familiei Mocenigo, şi aceste spectacole particulare au continuat mult timp după ce opera putea fi ascultată de un public mult mai larg.

Scanned with OKEN Scanner

Din nefericire, standardele înalte muzicale stabilite de Monteverdi nu au putut rezista presiunii gustului popular. Spectacolul devenise totul, căci aceasta era epoca de glorie a costumului, și scenografii se războiau cu directorii de scenă și cu primadona pentru a fi centrul reprezentației. Primadonele erau întotdeauna iubite de public și o soprană putea să comande să i se scrie o operă special pentru ea, conform gustului și capacității ei. Chiar și Monteverdi scria liniile lui simple melodice în așa fel încît să poată fi ornamentate după imaginația și dibăcia fiecărui cîntăreț. Avem doar cîteva indicații de acest fel în operele lui Monteverdi, care ne arată cum puteau fi îndeplinite. În marea arie, în care Orfeu vrăjește pe barcagiu pentru a-l lăsa să traverseze rîul Styx, Monteverdi ne dă melodia în două versiuni, prima neornamentată, cealaltă cu cele mai elaborate note de ornament : apogiatură, grupet, mordente, triluri. Acestea ne dovedesc limpede cît de departe de adevăr se aflau puriștii cînd insistau că muzica veche trebuie cîntată simplu (deși unii și azi încarcă în mod excesiv melodia cu ornamente absurde). În curînd, notele de ornament aveau să devină mai importante decît melodia.

Opera a fost de la început un spectacol social, ca și o dramă muzicală. Nobilii și negustorii bogați erau tot atît de preocupați de operă ca și cîntăreții. Forța muzicală a operei se dovedea irezistibilă, căci nici o manifestare care să aibă o asemenea influență nu fusese văzută sau auzită pînă atunci în Occident. Opera este numită combinația perfectă a tuturor artelor, dar asta rămîne o chestiune deschisă pentru mulți, dacă nu pentru alt motiv, cel puțin pentru faptul că este greu să se realizeze o operă bine. Chiar entuziaști devotați vorbesc de acele rare nopți miraculoase din decursul unei vieți în care toate elementele se împreunau fără greș. Este imposibil să-ți închipui efectul pe care aceste prime opere l-au avut asupra publicului, sau să re-creezi stilul lor.

Opera a devenit posibilă, în parte, datorită noii siguranțe și bogății ale micilor state italiene, înlesnind reprezentarea care ar fi depășit resursele disponibile ale unui castel izolat. Publicul de operă adora să vadă pe scenă cutremure, incendii, inundații. Compozitorii se întreceau unii pe alții pentru a crea modalitățile necesare unor asemenea efecte.

Efectele scenice nu erau restrînse numai la operă. Poporul putea, în anumite ocazii, urmări procesiuni în costume alegorice în aer liber, adesea călări, organizate de curți și pentru a impresiona vecinii (plătite din impozitele strînse de la popor).

Opera a constituit puntea între trecut și viitor, ajutînd la instaurarea epocii pe care o numim baroc în muzică, stil caracterizat de forme stricte și ornamentații elaborate. La început, muzicienii, pur și simplu, inventau formule și le urmau, dar ca multe alte spectacole, aceste opere erau creații ale momentului, servind scopul respectiv și fiind apoi date repede uitării. Dar au trezit un gust pentru nou, pentru efect și dramă, care se revărsa în muzica instrumentală, și aici, Italia a jucat de asemenea un rol cheie. În ansamblul de instrumente al operei s-a modelat orchestra modernă, împreună cu cvartetul clasic de coarde, viorile prime și secunde, violele, violoncelul, cu unul sau două contrabasuri, pentru un sprijin suplimentar. Acest ansamblu a început să fie întrebuințat și în alte scopuri, pentru a face muzică în sine și nu ca acompaniament.

Scanned with OKEN Scanner

Uneori folosim expresia „muzică pură", iar implicația de sanctitate nu era întotdeauna considerată ca un compliment. Dar practicarea muzicii pure, nu numai ca un suport pentru dramă, dans sau cîntec este foarte recentă. A existat desigur muzică pentru lăută solo, orgă portabilă sau dulcimer. Acestea aveau forma unor piese scurte de dans cîntate repede sau încet, bazîndu-se pe o simplă repetare, cu variații introduse de executant după bunul său plac. Tot din Italia, aproape în același moment cu nașterea operei, au venit două forme noi, instrumentale de muzică pură : sonata și concertul. Cuvîntul sonată înseamnă în linii mari „ceva ce se cîntă", iar concert, „ceva cîntat de un grup". Semnificativ pentru mine este faptul că nici unul din aceste două cuvinte nu are o asociație literală dramatică sau vizuală. Sînt termeni pur muzicali.

Atît sonata cît și concertul se bazează pe rolul de instrument conducător pe care îl are vioara în ansamblul instrumental. De vreme ce Italia a rămas îndrăgostită de vocea omenească, este de înțeles că vioara ocupă un loc atît de important în dezvoltarea muzicii pure italiene. Vioara era mai sonoră și mai flexibilă, decît multe dintre celelalte instrumente. Numai trompeta și poate cornul o depășeau ca sonoritate, dar acestea nu aveau ventile și erau limitate la seria sunetelor armonice naturale, în funcție de lungimea tubului de rezonanță. Numai cea mai luminoasă, *clarino,* o trompetă soprano, putea spera să fie la același nivel cu vioara și să egaleze puritatea tonului său, dar nu și căldura vibrațiilor.

Primele concerte de muzică pură nu au avut loc în săli publice, ci îndeosebi în saloane particulare sau în biserici. Legate de aceste locuri s-au dezvoltat diferite forme muzicale, dînd naștere la termenii de *sonata da chiesa* (sonată de biserică) și *sonata da camera* (sonată de cameră). Trebuie amintit că actul de a asculta muzică constituia un privilegiu conferit numai în ocazii rare și înzestrat cu calități speciale spirituale. Primele societăți muzicale erau grupuri particulare, iar admiterea membrilor rămînea limitată la cei inițiați. Puteau exista de asemenea și concursuri pentru cea mai bună lucrare nouă sau pentru un interpret excelent. Membrii primeau medalii care constituiau și cărțile permanente de intrare. Aceste medalii erau conferite numai pentru merit, nu pentru aur, și reprezentau privilegii îndrăgite. Astfel, exista o continuitate de sentimente între concertele date în particular și cele de la biserică.

Cîtva timp, cele două feluri de muzică au urmat căi separate. *Sonata da camera* avea la bază o suită de dansuri considerată prea frivolă pentru biserică, formă încă folosită în timpul lui Bach. *Sonata da chiesa* era mai demnă, contrastînd mișcări cu părți mai repezi, utilizînd orice resursă a contrapunctului. Amîndouă formele erau înrudite cu sonata, simfonia, cvartetul și concertul de azi. Din Italia s-a pornit o revărsare de sonate, tot atît de abundentă ca și operele. Ne-au rămas numele a zeci de compozitori, dintre care au supraviețuit cîțiva datorită iscusinței lor de a scrie pentru vioară. Arcangelo Corelli a făcut cele mai vitale inovații. El a fost acela care a stabilit cele patru mișcări ale sonatei și a introdus *concerto grosso,* în care un mic grup de soliști

Scanned with OKEN Scanner

este pus față în față cu un ansamblu mai mare. Născut în Italia, în 1653, el a călătorit în Germania și la Paris, fiind prieten cu Farinelli, celebrul cîntăreț castrat, cu voce de soprană. Corelli s-a stabilit la Roma în 1683, unde a locuit la palatul Cardinalului Pietro Ottoboni, pînă la moartea sa în 1713, lăsînd o proprietate de mare valoare și o imensă colecție de tablouri. Concertul cu solist și orchestră este de fapt invenția lui Corelli, deși lucrările de acest gen, ale urmașului său Vivaldi, sînt mai apropiate ca formă de cele de mai tîrziu. În muzica lui Corelli se vede cel mai bine continuitatea spiritului dintre operă și sonată, dintre vocal și instrumental și, în cele din urmă, dintre lumea madrigalului și aceea a simfoniei. În mișcările lente există o fluiditate a ornamentelor care cere interpretului să devină un partener activ în crearea lucrării. Poate pentru că era violonist, Corelli, în vasta lui creație, nu a scris nici un fel de muzică pentru vocea omenească. Secolul al XVII-lea a fost de asemenea și secolul unei rapide dezvoltări științifice și astfel nu putem lăsa muzica izolată de aceasta. În știință, ca și în muzică, erau folosite noi metode de investigație. Se considera că universul se învîrtește în jurul pămîntului și fuseseră construite modele elaborate pentru a dovedi teoria. Oameni ca Galilei (1564—1642) au dezvoltat noi concepte pentru hărțile cerești, definind noi mișcări ale planetelor. El a dovedit că pămîntul era o planetă și că toate planetele se rotesc în jurul soarelui. În 1610, a perfecționat telescopul său și vestea despre minunatul lui instrument s-a răspîndit repede. Pasiunea pentru măsurători a devenit irezistibilă. Galilei era un pericol pentru biserică, fiind forțat în cele din urmă să retracteze, dar a fost prea tîrziu.

La instituții ca Universitatea din Padova veneau studenți din tot Occidentul pentru a beneficia de ultimele cuceriri ale științei și filosofiei, lăsînd urmele prezenței lor în insignele pictate pe pereți și tavane. Aici a fost construit primul amfiteatru pus la punct complet pentru predarea chirurgiei, extinzîndu-se astfel cunoștințele asupra corpului omenesc.

În profuziunea de limbi europene. cultură și trafic uman, civilizația și limba franceză erau recunoscute ca cele mai savante, rafinate, demne și elegante din toată lumea. Franceza începuse să înlocuiască latina ca limbă internațională diplomatică și în întreaga Europă ; din Anglia pînă în Rusia lui Petru cel Mare nu erai considerat educat dacă nu vorbeai franceza.

Violoniști-compozitori de la Mantua, Veneția, Cremona și alte orașe călătoreau în întregul Occident, ducînd cu ei muzica și viorile lor perfecționate. Unul dintre ei a fost Giovanni Battista Lully (în Italia scris Lulli). În 1642, pe atunci un băiat de zece ani, el a plecat cu o orchestră de instrumentiști itineranți la Paris, la vremea carnavalului, unde a atras atenția unui membru din suita regelui. La început, Lully a fost angajat ca rîndaș la bucătărie, la Anne-Marie de Montpensier, vara regelui. Aceasta i-a admirat talentul muzical și l-a pus să se ocupe de mica ei orchestră de viori. În 1646, regele Ludovic al XIV-lea avea opt ani. Moștenise coroana cu trei ani înainte, la moartea tatălui său.

Scanned with OKEN Scanner

Cînd regele era încă un adolescent, începu să creeze ceea ce avea să devină cea mai celebră curte din Europa. El a fost atît de cucerit de felul cum cînta Lully, încît l-a recrutat ca membru al formației *Les Vingt-quatre Violons du Roi*, ansamblul regal particular. Lully era cu șapte ani mai mare decît regele. El și-a luat numele francez sub care îl cunoaștem și, în cîțiva ani, a reorganizat în întregime *Les Vingt-quatre Violons*, perfecționîndu-le dibăcia și făcîndu-i vestiți în lume. Realizarea sa a fost cu atît mai remarcabilă, cu cît Lully era autodidact, atît în materie de compoziție, cît și ca violonist. După căsătoria sa în 1660 cu Infanta Maria Thereza a Spaniei, care îi era vară, Ludovic al XIV-lea s-a pornit să facă din curtea sa punctul de atracție al Occidentului. Venind la tron atît de tînăr, el a avut șapte decenii în care să-și împlinească visul. Și-a spus *le Roi Soleil*, Regele Soare, în jurul lui conducătorii altor țări aveau să se rotească ca planetele în jurul soarelui. Ludovic al XIV-lea era excesiv de pasionat de balet și a dansat el însuși în multe balete. Lully a ajuns maestrul de balet și director muzical, scriind cea mai mare parte a muzicii pentru aceste spectacole, și a început să-și consolideze puterea cînd Parisul devenea din nou centrul strălucitor al culturii. Descartes scrisese tratatul său de geometrie și rațiune și formulase fraza „Gîndesc, deci exist". Racine și Corneille erau autorii dramatici de frunte ai regelui. *Le Cid* al lui Corneille a fost probabil piesa cea mai influentă a secolului, după cele ale lui Shakespeare.

Lully își prezenta operele și baletele la Versailles, în aer liber, cînd vremea permitea, în acompaniamentul sporovoitului, intrigii și bîrfelilor sociale. Tradiția compozitorului interpret în serviciul permanent al unui patron nobil era bine stabilită, dar Lully a obținut pînă în cele din urmă din partea regelui un monopol pentru toate operele și baletele franceze. Nici un teatru din întreaga Franță nu putea folosi mai mult de doi cîntăreți și șase violoniști, fără permisiunea expresă a lui Lully. Astfel, muzicianul era în măsură ca lucrările sale să predomine. În lupta pentru putere și favorurile regale, a ajuns chiar la o confruntare cu rivalul lui principal Molière, maestrul comediei, pentru ale cărui piese Lully scrisese la început acompaniamente muzicale. Lully, cu muzicienii lui, cînta la recepțiile particulare ale regelui, în mod frecvent în salonul lui Marte de la Versailles, unde acum, din păcate, galeria muzicienilor este închisă. Muzica lui Lully are o rezonanță impunătoare, cu un ritm punctat, pe care Ludovic îl admira foarte mult și care în curînd a devenit popular în întreaga Europă, ca manieră franceză.

Cam în acest timp, Occidentul a început în mod intens colonizarea altor țări. Coloniile spaniole și portugheze în Lumea Nouă și în Africa luaseră ființă, iar comerțul cu sclavi funcționa în mod eficient. Corăbiile echipate în Spania sau Portugalia navigau de-a lungul coastei Africii pentru a încărca marfă umană, traversau Atlanticul de Sud spre Brazilia, iar de acolo se îndreptau spre America Centrală și Indiile de Vest. După înfrîngerea navală suferită în 1588 din partea Angliei și pierderea Armadei, Spania nu a mai fost niciodată atît de puternică. Mai tîrziu, Franța și Anglia rivalizau în privința controlului teritoriilor africane, o luptă care a continuat și în secolul nostru. În 1626, Franța

Scanned with OKEN Scanner

a înființat Compania Normandă, în Senegalul de azi, lîngă Guinea, unde erau instalați cu o sută de ani mai înainte portughezii. Prima colonie importantă franceză a fost numită Saint Louis, după tatăl lui Ludovic al XIV-lea. Împreună cu aceste forțe europene au venit și misionarii, aducînd cu ei nu numai Biblia, dar și muzica pe care biserica o cultivase cu atîta strădanie.

Azi este ciudat să auzi cîntul gregoiran în mănăstirea de la K'eur Moussa, nu departe de Saint Louis. În anii din urmă, au fost introduse cele mai populare instrumente locale, *kora* și *balafon*, pentru a acompania serviciul catolic, cîntat în limba principală, *wolof*. Psalmodierea izvorîtă din respirație dă rezonanță cuvintelor sacre, dar evită stăruitor ritmurile trupului. La K'eur Moussa, Dominic Cossa a reușit să introducă în uz ritmurile și dialectele culturilor senegaleze, wolof, serer, mandingo. El a amplificat integrarea lor în melodiile modale ale coralului gregorian și ale textelor sacre, evitînd folosirea armoniului, acest instrument portabil aflat pretutindeni și care acompania pe misionari oriunde se duceau. În schimb, a integrat sunetul și acordajul instrumentelor locale, executanții improvizînd după obiceiul lor, încadrîndu-se astfel în tiparele cîntării. S-ar putea să fie un compromis hibrid, dar care nu caută să impună armonia din Vest. În general, acompaniamentul nostru armonic, a cărui absență constituie, pentru occidentali, nesiguranță și lipsă de suport, a fost aplicat fără discriminare la prea multă muzică indigenă, în același fel cum regii și reginele europene au devenit singura autoritate temporală.

Senegalul este un microcosmos în toată puterea cuvîntului a ceea ce s-a întîmplat în multe părți din jumătatea de nord a Africii la acel timp al colonizării. La început, regiunea era populată de triburile Serer, Wolof și Peul. În secolul al XI-lea islamismul era deplin instaurat în toată regiunea. La Est înflorea regatul Mandingo, și capitala sa Timbuktu devenise celebră ca locaș al învățămîntului și bogăției. Exploratorul maur Ibn Batuta a venit acolo din Granada în 1353. Tribul Mandingo a înaintat spre Vest și a ocupat Senegalul cu forța, înfăptuind impunerea Coranului în rîndurile întregii populații. La rîndul său, tribul Mandingo și-a pierdut marele regat, în 1591, ajungînd sub stăpînirea Marocului. În același timp, portughezii s-au stabilit în partea de Vest a rîului Casamance, meleaguri cu cîmpii minunate și păduri luxuriante. Francezii au căutat să-i izgonească de acolo, dar se mai aflau în regiune și olandezi și englezi la Point Gorée și la gurile rîului Senegal. Situația nu s-a rezolvat în favoarea francezilor decît pe la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, cînd și ei, la rîndul lor, s-au îndreptat spre Est, capturînd în cele din urmă, în 1894, orașul Timbuktu, aflat în decădere. Republica independentă a Senegalului a luat ființă în 1958, și Leopold Sédar Senghor a devenit președinte în anul următor. Senghor este recunoscut ca unul dintre cei mai de seamă poeți și conducători culturali ai Africii, forță impresionantă în spatele conceptului de rasă neagră.

Nu există o muzică care ar putea fi numită senegaleză. Sînt prea multe triburi în această regiune, fiecare cu tradiții proprii. Instrumen-

Scanned with OKEN Scanner

tele *kora* și *balafon* aparțin mai mult triburilor Wolof și Serer, pe cînd cei din tribul Peul folosesc un instrument simplu cu coarde și arcuș, numit *riti*. Interesant este faptul că islamismul a avut o influență atît de mică asupra muzicii acestor popoare, deși a fost religia dominantă aproape o mie de ani. Peste optzeci la sută din senegalezii de azi sînt musulmani. Minoritatea catolică se află în special de-a lungul coastei de sud, în districtul Casamance. Totuși, influența muzicii occidentale pe tot cuprinsul Senegalului a fost imensă. O găsim în felul cum sînt acordate instrumentele, în frazare chiar, uneori și în ritm. Poate explicația stă în faptul că pentru musulmani, muzica este separată de rugăciune. În moschei nu există muzică. Chemarea muezinului și cîntarea monotonă a Coranului nu sînt considerate de musulmani ca muzică. Răspunsul se află, desigur, în natura armoniei occidentale, a cărei forță s-a răspîndit atît de repede.

Am convingerea că ritmul muzicii africane nu se va deteriora niciodată sub influența occidentală. Înainte de sosirea coloniștilor din Vest, africanii își dezvoltaseră un sistem armonic, în unele privințe similar modelului european, dar abordarea ritmului de către africani este unică. Complexitățile timpilor se dezvoltă din modelele stabilite de mai mulți indivizi. Fiecare menținîndu-se în mod riguros la subdiviziunea proprie a unei măsuri date, deobicei cu valori de durată. Unul poate cînta o măsură de șapte timpi, altul de unsprezece, altul de trei sau de douăzeci, întîlnindu-se toți, din cînd în cînd într-un punct nodal. Astfel timpii accentuați vor varia.

În muzica indiană, un interpret la *sitar* și unul la *tabla* pot avea în minte ritmul complet, dar stabilesc contra-ritmuri dificile unul altuia și nu se mai regăsesc pînă la timpul 49 sau 113. Muzica indiană este un proces matematic de cea mai extraordinară complexitate. Muzicienii sînt pregătiți din copilărie cum să dea o expresie naturală acestor discipline grele. Prin contrast, ritmul african cere muzicianului să-și păstreze tempo și să nu fie stînjenit de efectul general. Principiul a migrat în America Latină, unde instrumente de percuție ca *maracas*, *slip-stick* și *claves* pot avea un ritm diferit într-o sambă sau un tango. Muzica africană are o putere nelimitată de improvizație. Atît interpreții cît și ascultătorii sînt dominați de proporțiile geometrice și de multiplicare ale acestei muzici.

Senegalul este o țară brăzdată de multe rîuri excelente pentru transporturi, bine populată cu fermieri iscusiți, negustori de vite și pescari. Senegalezii erau prețuiți ca sclavi. Musulmanii au fost primii care au exportat oameni de aici, ducîndu-i către Est și prădînd unele triburi cu ajutorul altora.

De îndată ce au sosit europenii, comerțul cu sclavi s-a mutat în Lumea Nouă.

Oriunde au fost trimiși, sclavii au dus cu ei și muzica. S-ar putea ca urmele muzicii africane să se fi păstrat mai bine în Brazilia, Haiti sau Venezuela, decît tot ceea ce se aude azi în Senegal (franceza vorbită în Quebec se spune că e aceea din timpul Hughenoților). Mai mult chiar, în Lumea Nouă, sclavii care au fost adunați din toată Africa aveau tendința să se strîngă toți la un loc, dînd forțe noi tradițiilor lor,

Scanned with OKEN Scanner

schimbînd între ei povești și cîntece. Inigranții europeni în Lumea Nouă aveau să facă același lucru mai tîrziu. Muzica a fost întotdeauna o cheie a memoriei.

Muzica africană este suplă și poate crea melodii pentru o mare diversitate de ocazii. Dogonii din Niger spun :

> Cînd un muzician intonează cîntece sau interpretează la un instrument, își pierde unele din forțele vitale prin sunet ; acestea îmbogățesc personalitatea ascultătorului. În timp de doliu, în special, muzica funebră este hărăzită nu numai să asigure reîncarnarea elementelor spirituale ale persoanei decedate, dar de asemenea să reconforteze pe cei vii în durerea lor. Această schimbare are loc datorită muzicanților. De aceea sînt plătiți. Ei trebuie să primească de asemenea și daruri în hrană și băutură, întovărășite de binecuvîntări și cuvinte de laudă. Aceste daruri înlocuiesc apa pierdută și umezesc grăsimile uscate.

Una din cele mai interesante tradiții africane este acea de *griot*, un cuvînt considerat în multe părți din Africa de Vest și Centrală ca echivalent cu muzicant. Dar rolul acestui *griot* este mai mare decît al unui comediant, sarcina sa fiind să reînnoiască amintirile și emoțiile generațiilor trecute. În Senegal, cîntul *griot*-ului este acompaniat de *kora*, instrument cu coarde ciupite cunoscut în Senegal de vreo trei sute de ani. Întregul sat se adună să asculte istoria depănată de *griot*, și istoricul bard, fără îndoială, adaugă din cînd în cînd, completînd de la el, cîte o idee sau două, înfrumusețînd chiar istoria, dacă este bine răsplătit.

Griot-ul are în el cîteva elemente ale menestrelului pribeag sau măscăriciului regelui, un om învățat cu bun simț, plătit să spună adevărul, dar întotdeauna cu duh. El trebuie să știe tot ceea ce se petrece, atît în viața particulară, cît și în cea publică, pentru că adevărul este arma lui. Unii îl pot considera un slujitor plătit să vorbească pentru alții, un agent care face publicitate, dar *griot*-ul știe că este indispensabil. În unele părți din Africa, acest rol îl îndeplinesc femeile în exclusivitate. Cei mai mulți *griot* au devenit vestiți departe, dincolo de ținuturile lor. În sunetele unei asemenea muzici, generațiile prezente și cele trecute în neființă sînt alături unele de altele.

Îndeletnicirea de griot constituie adesea o sursă de existență si este transmisă din generație în generație sau poate fi trecută mai departe prin spiritul unui membru al familiei care a murit și acum sălășluiește și inspiră pe un nou artist. La înmormîntarea unui griot, un vîrstnic poate să facă ca mîna cea fără viață să mai scoată sunete din prețiosul instrument, invitînd pe cel nou venit să-i urmeze exemplul. Pentru un muzician african, ideea de a fi inspirat în acest fel este un fapt de netăgăduit ; legătura dintre magie, muzică și eternitate se păstrează, căci prin muzică putem comunica mai departe cu lumea spiritelor. Muzicanții africani, adesea, nu sînt înhumați în felul obișnuit. Înhumarea unui asemenea trup ar face pămîntul sterp. Una din cele mai folosite modalități este să așezi trupul griot-ului în interiorul trunchiului găunos al unui imens baobab *. Nu de mult, s-a găsit în Senegal un asemenea cimitir de copaci plini cu oseminte.

* Copac tropical cu trunchiul foarte gros (Adansonia digitata) (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

Kora este un instrument blînd. Se cîntă la el ca la harpă, însă se rotește, ținînd coardele cele mai scurte cît mai departe de interpret. Fîșiile din jurul gîtului cu ajutorul cărora se mențin coardele întinse trebuie să fie foarte strînse și din această cauză este dificil de acordat. Meșterul care făurește asemenea instrumente are mare grijă să aleagă dovleacul sau tărtăcuța potrivită, pe care o taie în două. Ne putem aștepta la o asemenea grijă doar la un constructor de viori din Cremona. Instrumentul are 21 de coarde așezate în două serii, ca să se poată cînta separat cu mîna dreaptă și cu stînga. Ca tuturor instrumentelor muzicale africane i s-au atribuit puteri magice și era un timp cînd numai un ucenic avea dreptul să asiste cînd se făurea instrumentul. Chiar muzicantul care urma să cînte la instrument era exclus din acest proces sacru, de teamă ca să nu distrugă vraja și tainele făuritorului să nu mai fie proteguite. Africanii din vest considerau *Kora* un instrument potrivit pentru a conduce oamenii în luptă.

Africanii au dreptate, muzica are puteri magice, ne pune în legătură cu trecutul și, de asemenea, cu viitorul. Creăm după propria noastră imagine, iar muzica devine autentică în gradul cel mai înalt, cînd reflectă cu adevărat cine sîntem și cum simțim. Muzica poate fi un act individual, păstorul cîntîndu-și sieși și turmei. Poate întruchipa un grup mic, satul care a stabilit o ceremonie cu dans sau un cîntec comunal deosebindu-l de toate celelalte sate. Sau poate fi o mulțime de oameni — marșurile pentru drepturile civile la Washington — cîntînd hotărîrea și solidaritatea lor, ori evreii în fața exterminării într-un lagăr de concentrare. Muzica este meditație, este de asemenea acțiune, o expresie personală și colectivă.

Sînt violonist, sau mai curînd un muzician care toată viața lui a cîntat la vioară. Pe cînd eram în Senegal am avut ocazia să încerc să cînt la *riti*, instrumentul cu coarde și arcuș al tribului Peul. Totuși nu am putut să scot o melodie cum trebuie din acel instrument, oricît m-am străduit. A fost într-adevăr extraordinar, căci înțelesesem tehnica foarte bine. Este la fel ca vioara noastră cu patru strune ; singura deosebire că interpretul poate folosi de asemenea și degetul mare de la mîna stîngă pe coardă, gîtul fiind foarte subțire. Nu cred că diferența ar sta în faptul că atît coardele cît și arcușul sînt din păr de cal, în timp ce noi folosim pentru coarde intestine de animal sau metal. Înțelesul muzicii unui *riti* pentru un muzicant Peul îi aparține lui, și nu mie. Ritmul este exuberant și foarte pătrunzător, o melodie într-o măsură de șapte timpi m-a fermecat în mod special. Era minunat să vezi o vioară redusă la simplele ei componente, o cutie de rezonanță cu un căluș mobil pentru a potrivi acordajul, coarda pur și simplu legată cu o sfoară, arcușul avînd forma celui occidental, din evul mediu, cu o curbă mare. Exista în acest instrument *riti*, în sunetele pe care muzicantul le scotea, o capacitate de a te mulțumi cu mijloace de bază simple, opuse mîndriei de a controla și domina. Am plătit un preț prea mare în căutarea noastră de efecte maxime.

Instrumentul cu coarde și arcuș constituie o descoperire unică a omului. Poate că ne-a venit din Persia și China cu mai mult de o mie

Scanned with OKEN Scanner

de ani în urmă, dar ca și toba a devenit atît de larg răspîndit, încît originea sa s-a pierdut. Instrumentele cu coarde pot fi folosite în multe feluri. Sînt portabile și există într-o mare varietate de dimensiuni și forme. Am văzut calea parcursă de *rebec*, din Est în Spania, Franța și Anglia ; nu este singurul strămoș al viorii în Europa. *Crwth*-ul galilor poate să se tragă din *fidula* gotică, care e posibil să fi venit din Africa. Atît vioara Hardanger din Norvegia și instrumentul cu două coarde Peking din China își au și ele influența lor. Vioara a mișcat picioarele la dans și a răscolit inimile în lungul și-n latul Europei, din China în Africa și pînă la munții albaștri ai Americii. Toate acestea sînt instrumente viguroase, rezistente, în ciuda tuturor formelor lor variate. Au supraviețuit intemperiilor — soarelui și ploii — unor interpreți buni și unora răi. Servesc dansurile satelor, ca și ceremoniile de la curți.

Cred că drumul spre fericire este să te străduiești pentru împăcarea realizărilor omenești cu forțele tămăduitoare ale naturii. O asemenea împăcare își găsește împlinirea într-o vioară bine făcută.

În evul mediu, alchimistul visa să transforme plumbul în aur. Pentru muzicieni, un timp îndelungat, idealul era să creeze un instrument care ar puaea cînta ca vocea omenească. Instrumentul cu coarde și arcuș oferea soluția. Acum, cel puțin, coardele aveau să fie lovite și nu ciupite. Dar și după ce consoarta medievală a violei a luat ființă, cercetarea a continuat, căci timbrul acestor prime instrumente era blînd, răgușit și puțintel posac. Era necesar ceva cu mai multă strălucire și forță pentru a pătrunde prin zgomotul vorbirii, clămpănitul din timpul meselor și mișcările picioarelor active ale dansatorilor. Răspunsul a apărut pe la mijlocul anilor 1500, la Cremona și Brescia, orașe la vreo 30 km depărtare unul de altul, în Lombardia. Acolo, Andrea Amati și Gasparo dà Salo au început să scoată un nou model de instrumente cu coardă și arcuș, cu totul superior în puritatea tonului față de celelalte instrumente asemănătoare ale zilei. Nu are nici un rost să ne întrebăm care din cei doi a inventat vioara. Pur și simplu ei și-au pus toată măiestria în mînuirea lemnului și a lacului, în căutarea unui model mai bun, pentru a răspunde cererii clienților lor. Amîndoi au descoperit același răspuns, aproape în același timp.

Andrea Amati a avut fii și nepoți care au dus mai departe activitatea lui, cum a făcut și fratele său Nicolo, al cărui nepot cu același nume a devenit profesorul lui Stradivari. Astfel există o mulțime de instrumente purtînd numele Amati, dar numai cîteva ale lui dà Salo. Viorile Amati erau atît de celebre, încît la sfîrșitul secolului al XVIII-lea rămăseseră cele mai căutate, împreună cu viorile făcute de celebrul meșter tirolez Steiner. Johan Sebastian Bach cînta pe o vioară Steiner, deși Stradivari făurea instrumentele lui neasemuite în timpul vieții lui Bach. Se pare că viorile Amati erau considerate mai indicate pentru orchestre și formații camerale, în timp ce viorile Steiner dădeau posibilitatea soliștilor buni să strălucească și mai puternic. Dar virtuozii au schimbat opinia generală. La sfîrșitul secolului al XVIII-lea, Jean Baptiste Viotti, la Paris și Londra, cînta pe un Stradivari, Nicolo Paganini folosea prin anii 1830 o vioară Guarneri del Gesù, care răsuna cu atîta putere în mîinile sale, încît era cunoscută sub denumirea de „Tunul".

Scanned with OKEN Scanner

Vocea viorii este individuală şi complexă. Asemenea coardelor vocale, coardele viorii vibrează. Cutia de rezonanţă poate fi asemănată cavităţii toracice, nasului şi capului. Cele două deschideri curioase de o parte şi alta a căluşului, numite efuri, sînt ca gura, deşi acestea ar putea fi comparate, atunci cînd cineva ar defini personalitatea viorii, cu ochii de pe faţa omenească. Dacă se spune că Dumnezeu a făcut pe om după chipul şi asemănarea sa, atunci cu siguranţă se poate bănui că omul a făcut vioara după înfăţişarea sa, mai curînd după asemănarea *ei*, căci vioara este o prea frumoasă zeiţă.

Să fie de mirare că sunetul viorii, ca şi vocea iubitei noastre, poate isca fiori de-a lungul şirii spinării şi săgeta inima ? Încerc sentimentul că foarte puţini maeştri, constructori de instrumente, au geniul şi răbdarea să stăpînească atîtea îndemînări care se cer coordonate cu multă grijă pentru a se putea făuri o vioară într-adevăr desăvîrşită. Din fericire, sînt cîţiva maeştri contemporani, constructori de viori de calibrul unui Marino Capicchioni, David Wiebe, Premysl Spidlen şi regretatul Bert Smith.

Virtual, existau familii de instrumente care produceau sunete în toate registrele, avînd chiar nume legate de voce ca : soprano, alto, tenor, bas. La început, violina se amesteca uşor cu viola, bandura, lăuta, ţitera şi altele. Muzicienii Renaşterii numeau consorţiu un grup de interpreţi care cîntau la instrumente dintr-o singură familie, denumire din care a provenit cuvîntul modern concert. Amîndouă derivă din latinescul pentru „întovărăşire". Grupurile mixte erau numite „broken consorts" *. Rafinamentul şi eleganţa viorii, perfecţiunea formei pot fi comparate în mod interesant cu alte instrumente din familia respectivă. Nu sînt necesare coarde rezonante „simpatetice" sub cele care se ciupesc sau se ating cu arcuşul, cutia de rezonanţă fiind un amplificator perfect. Este chiar greu de spus dacă minunata şcoală italiană violonistică a luat fiinţă datorită instrumentului sau lucrurile s-au produs invers. Pentru mine, acest instrument cu coarde, cel mai feminin dintre toate, este un obiect care se cere legănat şi mîngîiat. Răspunde la cea mai uşoară atingere a interpretului şi poate să se supere foarte tare pe acesta dacă nu se poartă cu blîndeţe şi înţelegere. În acest sens este cu totul deosebită de pian. Sînt seminţii diferite şi mi se pare de neînţeles că cineva ar putea descrie pianul ca fiind feminin, cu claviatura ca o dantură dezgolită. Clavecinul este un instrument delicat, fără a mai vorbi de clavicord, dar pianul este un monstru cu trei picioare.

Primii compozitori italieni au aplicat ceea ce ştiau despre scrisul pentru voce în mod cu totul natural instrumentului cu coarde şi arcuş. Unii interpreţi au dezvoltat tehnica interpretării la aceste instrumente în aşa fel încît să stimuleze imaginaţia compozitorului. Alessandro Striggio, tatăl libretistului lui Monteverdi, era cunoscut prin felul cum îşi uimea ascultătorii, pe la sfîrşitul anilor 1500, prin capacitatea pe care o avea de a cînta o armonie completă la patru voci, simultan pe un singur instrument. Acest mod de interpretare a devenit de sine stătător la urmaşii lui Corelli, printre ei Pietro Locatelli şi Giuseppe

* Consorţiu eterogen, alcătuit din instrumente cu coarde şi de suflat, opus grupului „Whole Consort" (unitar) format numai din instrumente cu coarde sau numai din instrumente de suflat (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

Tartini şi, de asemenea, la contemporanul lui Corelli, Giuseppe Torelli, care s-a stabilit la Dresda, introducînd la curţile germane stilul italian al interpretării la vioară şi influenţînd pe Bach, ale cărui sonate pentru vioară solo şi partite exploatează pe deplin potenţialul instrumentului solo şi toată virtuozitatea sa tehnică, rămînînd piese dominante ale muzicii.

Doi artişti au făcut cele mai bune viori care se pot imagina : Antonio Stradivari şi Bartolomeo Giuseppe Guarneri del Gesù. Uneori sînt cunoscuţi sub versiunea latină a numelor lor, pe care o foloseau ei înşişi cînd semnau bucăţelele de hîrtie datate şi lipite în interiorul instrumentului lor, Stradivarius şi Guarnerius, cel din urmă era numit „del Gesù".

Stradivari a făurit cu mîna lui o mie de violine, ca şi multe viole, violoncele şi contrabaşi. Cea mai veche pe care o avem este datată 1666, anul marelui foc al Londrei. Stradivari avea pe atunci 22 de ani şi era încă ucenicul lui Nicolo Amati. Ultima poartă data 1737, anul morţii lui la vîrsta de 93 de ani. Este cea mai lungă carieră, 71 de ani şi cea mai măreaţă. Fii lui, Giacomo şi Omobono au dus mai departe munca tatălui lor, dar au murit la numai 5 şi respectiv 6 ani după bătrîn. Instrumentele lor sînt de o deosebită calitate, dar ale lui Antonio sînt şi mai bune. Prima vioară Stradivari pe care am avut-o o mai păstrez încă şi acum. Este cunoscută sub denumirea de „Principele Khevenhüller", după unul din cei mai distinşi posesori, un aristocrat de obîrşie austro-ungară. Aproape toate violinele celebre au astfel de denumiri, asemenea unui splendid cal de curse care este cunoscut după numele dat. Prin aceste denumiri, violoniştii ştiu exact unde şi cînd a fost făcut instrumentul. Stradivari avea aproape 90 de ani cînd a făurit acest exemplar, „Principele Khevenhüller". Împlinisem 12 ani cînd am cîntat cu ea prima oară şi avea să-mi fie totdeauna neclintită.

Recent m-am îndrăgostit de o altă violină Stradivari, numită „Soil". Este una din cele două care au aparţinut consulului belgian la Moscova, la sfîrşitul secolului trecut, şi amîndouă îi poartă încă şi acum numele. A mea a fost făcută în 1714, cînd Stradivari avea 70 de ani şi era în culmea puterii. Are strălucire şi consistenţă, făcînd-o ideală pentru interpretări de concerte şi pentru cele mai multe piese solo, pe cînd Principele Khevenhüller mi se pare acum o vioară minunată pentru muzica de cameră. A cînta pe o vioară Stradivari este o lecţie de mare disciplină şi de neuitat. Nu ai putea îndrăzni să o trădezi. Cel mai mic calcul greşit îl auzi imediat ca interpret, şi dacă te abaţi în continuare cît de puţin, auditoriul îşi va da seama.

Am cîntat o bună bucată de timp pe o vioară Guarneri del Gesù, în primul meu turneu american, în 1928. Ştim surprinzător de puţin despre Guarneri del Gesù, considerînd că a apărut după Antonio Stradivari şi că familia Guarneri era cu mult mai bine cunoscută la acea vreme. Dinastia a fost întemeiată de bunicul lui del Gesù, Andrea Guarneri, născut în 1626. Ucenic la Nicolo Amati de la vîrsta de zece ani, prima vioară ştiută ca fiind făcută de mîna lui este datată cu doi ani mai tîrziu. Cînd Antonio Stradivari a venit la atelierul lui Amati, Andrea Guarneri era un maestru de sine stătător, recunoscut, bucurîndu-se de faimă. Fiul său a fost de asemenea un iscusit meşter, dar azi

Scanned with OKEN Scanner

este cunoscut mai mult ca fiind tatăl lui Guarneri del Gesù. Acesta s-a născut în august 1698, cu cîteva luni mai înainte ca bunicul său Andrea să moară. A făcut ucenicie la tatăl său, dar mai apoi a plecat, vrînd să-şi taie singur drum. Calea pe care a apucat părea să fi fost dedicată în parte băuturii, femeilor şi vieţii luxoase. În aceşti ani calitatea muncii sale este inegală. El nu a păstrat standardul impecabil al lui Stradivari. La viorile lui se vedea uneori o evidentă lipsă de atenţie, dar fiecare instrument avea o trăsătură unică, întotdeauna ceva genial. Deschiderile, efurile sînt lipsite de graţie şi fără a fi întotdeauna perfect simetrice, deşi din punct de vedere acustic echilibrul este ideal şi sunetul extraordinar. Poate că Del Gesù a dat dovadă de exuberanţă în viaţă, după cum s-a arătat neconvenţional în măiestria sa. Dar ceea ce a înfăptuit poate fi auzit, atunci cînd se cîntă pe un instrument făurit de el. O vioară Guarneri del Gesù în forma cea mai izbutită, este un instrument magnific. Tot ceea ce dăruiesc în interpretarea mea, vioara primeşte şi îmbunătăţeşte. Pot să mă las dus de rezonanţa ei la infinit. În repertoriul romantic nu o depăşeşte nici o altă vioară. Aveam două violine Guarneri del Gesù, una datînd din 1772 şi alta din 1739, Ebersholt. acum în posesia unui colecţionar ; am achiziţionat în cele din urmă pe cea mai frumoasă dintre toate, Lordul Wilton, din 1742. Acest instrument excepţional reprezintă pentru activitatea lui Guarneri ceea ce vioara mea, Soil din 1714, este pentru Stradivari.

Guarneri del Gesù a murit în 1744, un an după al doilea fiu al lui Stradivari. Tatăl său se stinsese din viaţă cu patru ani mai devreme. În mai puţin de un deceniu. cinci dintre cei mai minunaţi constructori de viori ai epocii lor au dispărut. Cu ei s-a dus şi gloria Cremonei. Desigur, s-au făcut acolo, în continuare, instrumente şi se mai realizează încă şi azi. Dar secretele lor au dispărut odată cu cei care le-au fost port drapel. Lacul şi compoziţia sa nu au fost niciodată imitate, ca de altfel nici procesul de maturizare al instrumentului. O vioară putea rămîne atîrnată într-un cîrlig în veranda de pe acoperişul lui Stradivari de-a rîndul pînă ce era considerată ca bună pentru a fi vîndută. Meşterii din Cremona ajungeau să-şi desăvîrşească rezultatele printr-o răbdare şi intuiţie extraordinare. Fiecare instrument era făcut după specificaţiile proprii, adevărata formă şi grosime fiind găsite în fibra şi viaţa lemnului. Lăsînd la o parte ornamentaţia, vioara cuprindea vreo optzeci de piese separate. Faţa este făcută de obicei din pin sau alt soi de conifer, acest lemn fiind folosit pentru rezistenţa sa. Spatele şi eclisele sînt din arţar, dacă îşi poate permite constructorul sau dacă nu, din plop, tei ori fag. În zilele de glorie ale Cremonei se primeau de la Veneţia arţari dintre cei mai buni. Eclisele pot fi întărite cu salcie în interiorul crubelor graţioase, călugul este din arţar, iar tastiera din abanos. Multe dintre instrumentele lui Stradivari sînt împodobite cu încrustaţii din lemn şi sidef. Asta face parte din tradiţia fabricanţilor de lăute, căci instrumentele destinate cumpărătorilor princiari trebuia să fie tot atît de atrăgătoare pentru ochi, ca şi pentru mînă. Mai era apoi şi o chestiune de gust a fabricanţilor. Unii dintre aceştia aveau o deosebită plăcere să-şi supradecoreze viorile. Alţii, ca

Scanned with OKEN Scanner

del Gesù, păreau mulțumiți să asambleze bucățele și să le dea drumul fără podoabe.

În dragostea mea pentru vioară, pentru această mare și misterioasă realizare a maestrului și făuritorului unui instrument, numai vocii omenești îi acord o poziție prioritară. Claviatura poate să reprezinte perfecțiunea armoniei, dar vioara este chiar inima creației a ceea ce numim muzică clasică.

Simplă sau cu ornamente, vioara a făcut parte din bunurile exportate în Lumea Nouă de către francezii și englezii care se instalau în număr mare în America de Nord. Colonia Virginia, din 1607, și cea din Massachusetts, din 1620, erau fortărețele pelerinilor, dar în 1608, francezii, conduși de Champlain, au trecut dincolo de St. Lawrence în interior și apoi s-au îndreptat spre Sud. Exista un continuu schimb de muzică între francezi și englezi, în contrast cu aproape neîncetatul conflict asupra teritoriilor, o bătălie care s-a dus și în Africa. Amîndouă continentele erau de asemenea și ținuturi de zel misionar. Coloniștii țineau mai curînd la muzica pe care o știau din Lumea Veche decît să creeze una proprie. O cantitate surprinzătoare din muzica adusă de fermierii francezi și de *trapperi* încă este și azi cîntată în provincia Quebec, în timp ce cîntecul *Alouette, Gentille Alouette* este probabil cunoscut de fiecare elev din America de Nord. Stabilirea pe acest vast continent cu temperaturile sale extreme a fost o încercare cu totul diferită de cea din Africa. Mîndrii indieni erau pe pămînturile lor și nu au putut fi făcuți sclavi. Atitudinea coloniștilor de-a lungul a două secole a fost una de exterminare constantă a acestor locuitori băștinași, ale căror tradiții și mod de viață au fost înlăturate ca lipsite de valoare. În 1682, coloniștii francezi ocupaseră și își manifestau drepturile asupra întregii văi a fluviului Mississippi, pînă la golful Mexico ; în onoarea lui Ludovic al XIV-lea, Regele Soare, au numit ținutul Louisiana. Și acum mai există în golf colonii franceze, locuitorii numiți cajuni sînt descendenții acelor acadieni care s-au așezat mai întîi în Nova Scoția, de unde au fost mai apoi izgoniți de către englezi.

Englezii au trecut prin mari tulburări politice în prima parte a secolului al XVII-lea, cînd a avut loc și războiul de treizeci de ani (1618—1648). În acel timp, muzica engleză, înfloritoare de o mie de ani, dezvoltase și o mare tradiție corală, sub conducerea unor maeștri ca Thomas Thallis, William Byrd și Orlando Gibbons.

A fost un regres sub Cromwell, cînd unii din partizanii săi, în zelul lor, au smuls tuburile de la orgile din marile catedrale din Chichester, Canterbury, Norwich și Winchester. Aceste mari instrumente erau considerate invenția satanei. Cromwell suprimase teatrele, dansurile de 1 mai, cursele de cai și de cocoși, dar nu intenționase să afecteze muzica bisericească și interveni pentru a salva orgile de la Ely, Lincoln, precum și frumoasa orgă de la Magdalen College, Oxford.

Pe măsură ce muzica laică era din nou apreciată, editorul John Playford putea, prin 1652, să tipărească în mod profitabil arii și dansuri pentru vioară, spre încîntarea iubitorilor de muzică. Tallis, Byrd și Gibbons, cu toții membri ai Capelei Regale, au încercat mai devreme să organizeze tipărirea de note muzicale în Anglia, dar nu au reușit.

Scanned with OKEN Scanner

La vremea cînd Playford s-a apucat de treabă, costul tiparului devenise rezonabil. Colecţia lui *The English Dancing Master* nu este numai o valoroasă lucrare de muzică populară a zilei, dar ne dă în acelaşi timp o idee clară asupra modului de a se cînta la vioară care era dominant atunci. Aceste melodii erau destinate viorii, în special mica versiune portabilă a maestrului de dans, numită *Pochette*.

La sfîrşitul secolului al XVII-lea, nici o figură nu reprezintă mai bine schimbările care au avut loc în muzica occidentală ca Henry Purcell, pe care mulţi îl numesc încă cel mai mare dintre compozitorii englezi. El s-a născut probabil în 1659, un an după moartea lui Oliver Cromwell. Westminster, unde locuia familia Purcell, a suferit foarte tare din cauza molimei, a focului, şi familia probabil că a fugit de vîltăvataia flăcărilor spre apele Tamisei din apropiere, împreună cu o mulţime dintre vecini. Tatăl său, care de asemenea se numea Henry, era un muzician foarte ocupat, maestrul coriştilor de la Westminster Abbey şi compozitor pentru viorile Majestăţii sale, îndatorire pe care avea să o împartă în curînd cu Pelham Humfrey. Regele Carol al II-lea îl trimesese pe tînărul Humfrey, ale cărui talente fuseseră remarcate de timpuriu, la curtea atît de admirată a lui Ludovic al XIV-lea, ca să se pregătească cu Lully şi alţii. Samuel Pepys ne spune că s-a întors „un adevărat mic *Monsewer*". Familia Purcell a respins probabil o asemenea comportare extravagantă, dar nu a putut face abstracţie de muzica franceză şi italiană pe care Humfrey a adus-o cu el, şi care, treptat, a devenit furia Angliei din perioada Restauraţiei. Tînărul Purcell a fost iniţiat în viaţa muzicală completă chiar din anii copilăriei. Conform obiceiului de atunci, muzicienii trebuia să ştie să cînte la diferite instrumente, să le repare, să compună şi, în plus, să şi predea lecţii de muzică. Talentul lui Henry s-a manifestat de timpuriu, căci era un băieţel cu o voce superbă de soprano şi, înainte de a împlini zece ani, a fost primit la Capela Regală. Maestrul lui de cor a fost căpitanul Henry Cooke, considerat unul dintre cei mai minunaţi cîntăreţi ai Angliei. Acesta a murit în 1672. În locul lui a urmat Pelham Humfrey, care desigur că l-a învăţat pe Purcell şi pe ceilalţi băieţi muzica „mai bună" din străinătate. Vocea lui Purcell s-a schimbat în anul următor şi atunci a părăsit corul, aşa cum era obiceiul, luînd cu el livreaua regală şi suma de 30 de lire. El şi-a găsit repede de lucru, ca ajutor de custode, meşter, reparator, acordor al instrumentelor Majestăţii Sale. Lucra gratuit pentru John Hingston şi avea în grijă, pe lîngă instrumentele de la Capela Regală, şi de cele de la Whitehall, Hampton Court, Windsor. Una dintre sarcinile sale era şi aceea de a îngriji de un număr de orgi, şi după un an i s-a încredinţat acordarea orgii de la Westminster. La vîrsta de 18 ani a fost invitat să se alăture tatălui său, în calitate de compozitor pentru viorile Regelui. Aşa ceva poate părea precoce acum, dar pe atunci nu era neobişnuit, carierele adesea începeau la o vîrstă fragedă şi se terminau repede. Purcell a făcut excepţie. Moartea timpurie a lui Pelham Humfrey, în 1674, i-a dat posibilitatea lui Purcell să devină compozitorul regelui la vîrsta de 27 de ani.

Henry Purcell cunoştea şi admira foarte mult muzica italiană, aşa după cum a arătat-o în mod foarte clar în prefaţa pe care a scris-o pentru prima sa colecţie de sonate :

Scanned with OKEN Scanner

„Autorul s-a străduit cu conştiinciozitate să imite exact pe cei mai faimoşi maeştri italieni, în special să facă cunoscută gravitatea şi seriozitatea acestui fel de muzică şi reputaţia în rîndurile concetăţenilor noştri care, de data asta, trebuie să înceapă să privească cu dezgust comportarea uşuratică şi poeziile fără valoare ale vecinilor noştri."

Ultima remarcă era o aluzie usturătoare la adresa obiceiurilor franceze, pe care Carol al II-lea le admira atît. Purcell nu se gîndea să renunţe cumva la tradiţia engleză pe care o cunoştea şi o iubea. După ce a devenit organist şi maestru al corului la Westminster, a continuat practica împămîntenită de a scrie imnuri, cîntece, scurte canoane vocale, diferite compoziţii corale pentru voce, fără acompaniament. Muzica engleză era încă dominată de vocea umană, o glorie a Renaşterii, care în Anglia a ţinut mai mult decît pe Continent. Chiar lucrările lui Purcell pentru coarde, fanteziile şi *ciacconele* dovedesc o preocupare de a scrie pentru fiecare voce care aparţine acestei tradiţii.

Purcell a scris de asemenea mult muzică pentru teatru şi este instructiv să se compare această muzică cu aceea a lui Lully. Maestrul francez acorda atenţie basului şi liniei de sus, ca Monteverdi, şi lăsa asistenţii lui să completeze celelalte voci. Purcell a scris toate vocile interioare.

Ceea ce admir în special la Purcell este tocmai gîndirea lui lipsită de convenţionalism şi libertatea de frazare. Purcell a sosit pe scenă la vremea cînd bara de măsură a regimentat muzica apuseană în serii de măsuri de doi timpi, de trei timpi şi de patru timpi. Frumuseţea lui Purcell stă tocmai în aceea că el ştie să ignoreze bara de măsură. Aceasta nu împiedică niciodată curgerea muzicii şi nu este decît o convenţie, nu o diviziune matematică. Armonia lui este excepţional de iscusită şi doar la Bach îi poţi găsi pereche. Acel efect puternic, nota disonantă suspendată, dusă la o asemenea intensitate în Italia de Gabrieli, Monteverdi şi Gesulado, este amplificată de Purcell. El poate găsi o serie de întîrzieri la difeirte voci, iar rezolvarea fiecăreia din acestea intensifică efectul emoţional al întregului, în timp ce insuflă forţă şi noblete ritmului. Purcell îţi prilejuieşte surprize în armonia sa, deşi este mai corect să se vofbească de aceasta ca de contrapunct, neducînd o notă ţinută la rezolvarea la care te aştepţi. El schimbă tempo-ul în mijlocul lucrării, pentru a obţine un contrast dramatic mai mare, fără a se mai întoarce la măsura originală. Va născoci un alt ritm la bas cu un număr de timpi neegal, forţînd vocile de sus să se elibereze de regimentare.

Este foarte curios cum un compozitor ca Purcell, care iubea vocea omenească atît de mult, a scris numai o singură operă : *Dido şi Aeneas*, care se reprezintă încă şi azi. Această muzică nu se învecheşte. Opera reflectă posibilităţile armonice şi instrumentale ale compozitorului, talentul său în crearea unor linii melodice originale, atenţia acordată textului şi purităţii stilului. Toate acestea contribuie la durabilitatea lucrării. Opera a fost scrisă în urma comenzii unei şcoli de fete din Chelsea, unde a şi fost reprezentată în primă audiţie. Pe timpul lui Purcell, muzica se scria pentru ocazii speciale şi în scopuri practice. Ideea scrie-

Scanned with OKEN Scanner

rii muzicii de dragul muzicii, pentru că în ea putea compozitorul să spună tot ce dorea, avea să apară abia cu o sută de ani mai tîrziu. Sonatele lui Purcell erau destinate iubitorilor de muzică adunați în căminele lor pentru a le interperta și asculta.

Prima interpretă a rolului Dido a fost o adolescentă și probabil că și Aeneas era la fel (o schimbare față de practica lui Shakespeare de a avea roluri de femei jucate de băieți). Există o seamă de lucruri de efect în operă, ca scena cu tunetul și fulgerul (pe care el o etichetează ca „muzică oribilă"). Sau sincopa din cor „Nu te teme că ar putea fi o primejdie". Mai sînt și alte momente luate din muzica franceză și italiană convențională. Acestea se încadrează mai puțin bine. Dar în întreaga operă nu există un moment mai mișcător decît cel din scena de adio pe care și-l ia Dido. Este o scenă care se desfășoară cu o forță dramatică și muzicală de mare perfecțiune.

Dido își pune capăt zilelor împlîntîndu-și cuțitul în inimă. Corul, care ne pregătise mai devreme să suportăm această tragedie finală, cîntă de două ori un lamento pentru regina moartă, ca o mîngîiere pentru ea și pentru noi, aproape ca și corul final din *Pasiunea după Sf. Matei* a lui Bach. Lamento-ul lui Dido reprezintă o supremă realizare, urmaș vrednic al lamento-ului Arianei, din opera lui Monteverdi, scris cu optzeci de ani mai înainte. Construcția este neobișnuită, basul parcurge cinci măsuri repetate, melodia mișcîndu-se cu flexibilitate, împlinind o tensiune continuă.

Henry Purcell a murit în 1695, în vîrstă de 36 de ani, fiind foarte mult regretat. Anglia nu și-a dat seama, dar cu dispariția lui Purcell, compozitorul englez autentic avea să intre într-o eclipsă substanțială pentru vreo două sute de ani. Asta nu înseamnă că nu mai erau deloc compozitori, căci Thomas Arne, William Boyce și evident Sir Arthur Sullivan printre mulți alții, sînt cunoscuți încă și azi, fără a fi însă de talia lui Purcell. Mai mult. acum, în muzica engleză a apărut George Frederich Händel (ortografia pe care a folosit-o întotdeauna) și timp de mai bine de 40 de ani sunetul și stilul lui au dominat viața muzicală engleză. La această vreme muzica în Anglia începuse să fie mai mult interpretată pentru public. În 1699, familia Playford introdusese de trei ori pe săptămînă concerte la o cafenea din Londra. Pînă atunci concertele se dădeau prin case, în primul rînd pentru delectarea interpreților. Ideea unui public care să plătească pentru a merge la concert era nouă, deși se practica foarte bine la operă. Concertele la cafenele au prins mai întîi în Anglia și apoi și pe Continent și au cîștigat teren foarte repede, pînă cînd a sosit Händel la Londra, în 1711. Născut în 1685, George Friderich Händel poseda, ca și Purcell, o tehnică fabuloasă, după ce studiase toate modelele franceze și italiene cele mai recente. Era un violonist dibaci, membru în Orchestra operei de la Hamburg, avînd ca dirijor pe Reinhard Keiser, părintele operei germane.

Händel nu avea încă douăzeci de ani cînd a scris prima sa operă și a preluat o comandă care nu-l interesa pe Keiser. *Almira* s-a bucurat de mare succes, încît Keiser și-a dat repede seama ce rival puternic avea chiar între violinele lui secunde. Nu ar fi trebuit să se îngrijoreze prea mult, căci dragostea pentru Italia l-a cuprins în curînd. La 22 de

Scanned with OKEN Scanner

ani, Händel era la Florența, unde făcea curte Medicilor, iar apoi la Veneția, unde opera sa *Agrippina* a avut un mare succes.

Alte schimbări au venit asupra Europei, iar anul cheie a fost 1714—1715. Cu moartea reginei Anne, Casa britanică Stuart a luat sfîrșit. George I instaurează familia de Hanovra ca suverani ai Angliei. Noul rege abia știa engleza. Mai apoi în Franța, Ludovic al XIV-lea a murit, fiind urmat de strănepotul său. Calea spre Revoluția Franceză era deschisă. Influența germană asupra muzicii și problemelor englezești nu putea fi subestimată. Dar Händel ar fi fost formidabil oricînd. Statura lui era atît de impunătoare, încît nimeni nu ar fi putut privi dincolo de el. Händel nu dorea nimic mai mult decît să devină un gentleman englez de țară și își însușise cu promptitudine atît limba cît și obiceiurile. Curînd își lua informații privind investițiile de la unul dintre cei mai buni agenți de schimb din Londra.

Händel nu putea decît să fie impresionat de forța tradiției corale engleze. El și-a însușit-o și, cu o remarcabilă rapiditate, a schimbat peisajul muzical englezesc. Pe lîngă cele patruzeci de opere pe care le-a scris în următorii treizeci de ani, el a compus de asemenea zeci de sonate, concerte, cantate, duete și *Muzica Apelor*. Anglia oferea acel gen de societate potrivit pentru a susține stilul dramatic bogat al lui Händel și operele sale erau foarte populare. Händel și-a pus în scenă singur operele și a avut de-a face cu dificultăți financiare, cînd auditoriul său nestatornic a preferat opera comică și melodiile caustice din *The Beggar's Opera* (Opera Cerșetorului). El a știut să folosească cu abilitate acțiunile sale și astfel a ieșit dintr-o situație încurcată. Cînd faimoasa Companie a Mărilor Sudului a dat faliment în 1720, și sute de oameni, inclusiv George al II-lea, au pierdut mari sume de bani, Händel a reușit să vîndă toate acțiunile lui chiar cu o săptămînă înainte de faliment.

După 1741, Händel nu a mai scris opere, recăpătîndu-și statutul său muzical prin dragostea englezilor pentru muzica corală. Scrisese mai multe oratorii pe texte din Vechiul Testament și acestea fuseseră bine primite în Irlanda. El a prezentat în 1742, la Dublin, *Messiah*, și, după prezentare la Londra, englezii l-au îmbrățișat din nou pînă la sfîrșitul vieții, în 1758. Prezența germană în muzica engleză a rămas nealterată, căci Händel a fost urmat, în dragostea publicului, de către Johann Christian Bach, fiul mai mic al maestrului de la Leipzig, iar prin 1790, simfoniile lui Haydn constituiau subiectul discuțiilor londonezilor.

Renașterea era practic încheiată. Cu stingerea Renașterii, centrul politic și muzical s-a deplasat spre Nord. Cum secolul al XVII-lea a dat civilizației apusene controlul asupra noilor teritorii și metode științifice, tot așa în muzică a pus la dispoziția compozitorilor iscusința în armonie și contrapunct, necesare pentru a ajunge la cele mai înalte culmi care aveau să fie atinse de Bach, Mozart și Beethoven, în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea. Muzica occidentală își împlinise majoratul. Muzica lui Händel este în mod frecvent plină de veselie, ea constituie o afirmare a vieții, ca în „Corul Aleluia" din *Messiah*. Dar în același timp, reprezintă o celebrare a propriei sale măiestrii, dar și a realizărilor muzicii occidentale însăși.

Scanned with OKEN Scanner

4

TIMPUL COMPOZITORULUI

Vivaldi, Bach, Mozart, Haydn, Beethoven și Schubert făuresc muzica asemenea unui idiom înțeles de toți în lumea occidentală. A început crearea marilor capodopere impresionante, lucrări ce domină în continuare concertele noastre de azi. Bach stabilește scara muzicală temperată și perfectează arta contrapunctului. Mozart vorbește de pasiunea omenească cu un ultim și elegant gest de reținere, Beethoven anunță compozitorul creator al modului său caracteristic de expresie, Schubert se adresează omului în adîncul sufletului său.

Am văzut că evoluția tehnicii prin care sînt în stare compozitorii să existe a avut nevoie de mai multe sute de ani, începînd cu înflorirea armoniei în evul mediu și Renaștere. Cu secolul al XVIII-lea, în muzică, la fel ca și în problemele mondiale, perioada exploatării și explorării occidentale a noilor teritorii începuse să cedeze locul unei consolidări a cunoștințelor dobîndite și a bătăliilor cîștigate. Era și timpul, cînd foarte multe voci din popor începuseră să ceară să fie ascultate. Anglia stabilise, cu revoluția glorioasă din 1688, principiile monarhiei constituționale, și vreo sută de ani mai tîrziu, Franța și America aveau la rîndul lor să îndepărteze monarhia complet. În această peiroadă, compozitorul a început să vorbească din ce în ce mai mult pentru masele largi, fie în vocea nobilă unificatoare a lui Bach sau cea mîndră dispreţuitoare a lui Beethoven. De asemenea, tot în acest secol, lăsăm în urma noastră o societate edificată în jurul marelor curți nobiliare și regate, îndreptîndu-ne spre una care se bizuie pe inițiativă. Compozitorul, natural, că trebuie să fie parte integrantă din transformarea treptată care are loc.

Germenii acestei schimbări pot fi văzuți la Veneția, căci această cetate a bogăției și diversității, bazată pe mare și comerț, a fost un simbol al dominației Italiei asupra muzicii occidentale, în cea mai mare parte a Renașterii. Spre sfîrșitul secolului al XVII-lea, pe cînd epoca barocului apunea, puterea se îndrepta spre Nord, iar Veneția se afla la crepusculul influenței ei mondiale. Aici s-a născut, în 1678, unul dintre ultimii dintr-un lung șir de compozitori remarcabili ai Veneției, Antonio Vivaldi.

Scanned with OKEN Scanner

Dintre toți ilustrii mei predecesori, nici unul nu a fost mai talentat și mai de invidiat decît violonistul venețian Antonio Vivaldi. Fiul unui strălucit și bine cunoscut violonist, el și-a început cariera de virtuoz la o vîrstă timpurie. Fusese hirotonisit preot la 25 de ani, cunoscut ca „Preotul Roșu", pe atunci, un titlu benign care se referea doar la părul lui roșu. I se încredințase cursurile muzicale pentru tinere fete orfane, nelegitime, de la Ospedale Santa Maria de la Pieta. Aceste tinere au devenit cele mai eficiente și binecunoscute instrumentiste și cîntărețe ale zilei, cîntau la fagot, la contrabas, fără a mai vorbi că dirijau orchestra cu eleganță și precizie. Pentru aceste tinere inspiratoare, Vivaldi a scris nu mai puțin de cinci sute de concerte, simfonii, ca și nenumărate alte lucrări de muzicalitate și vervă, farmec și valoare, care ne încîntă azi, tot așa cum le-a încîntat pe devotatele lui pupile și publicul entuziast.

Venețianul Vivaldi, în mod inevitabil, a compus de asemenea și multe opere, care azi sînt practic uitate, deși una sau două au fost în cele din urmă înregistrate. Către sfîrșitul vieții sale, cum muzica sa era mai puțin apreciată de publicul venețian și auzind că numele lui îi era cunoscut împăratului Habsburgic, Carol al VI-lea, Vivaldi a plecat la Viena, sperînd că va căpăta de lucru acolo. Îndată după ce a sosit, împăratul a murit, și în anul următor, 1714, s-a stins din viață și Vivaldi, fiind înhumat la Viena, departe de scena triumfurilor sale. Muzica sa avea să fie dată uitării timp de vreo două sute de ani, pînă cînd înclinarea pentru pasiune temperată de ordine l-a adus înapoi în grațiile publicului. Era o renaștere care nu ar fi surprins pe nimeni atît de mult ca pe Vivaldi însuși, căci el își scria muzica pentru a fi ascultată imediat, mai mult decît pentru posteritate, un punct de vedere care a început să se schimbe cu apariția lui Beethoven.

Vioara și vocea omenească erau formele de exprimare principale ale lui Vivaldi, așa după cum fuseseră de-a lungul întregii evoluții a muzicii occidentale din evul mediu. Mulți compozitori, începînd cu Bach, care a adaptat și rescris multe din conceretle sale, au o datorie față de Vivaldi. Mai tîrziu, Mozart și Mendelssohn au recunoscut influența sa. Vivaldi este campionul emoției traduse imediat în melodia pură. Dar vioara își încheia de asemenea rolul conducător în muzica Apusului.

Deși vioara domina muzica barocului, așa cum vocea dominase pe acea a Renașterii, claviatura reprezenta o sursă unică pentru compozitor. Era un instrument de cercetare, un mijloc de a testa și măsura ideile muzicale. În secolul al XVII-lea devenise de asemenea un instrument de înaltă iscusință în improvizație, în special în mîinile unor organiști din Nord ca Pachelbel și Buxtehude. În secolul al XVIII-lea, clavecinul începuse să înlocuiască vioara, căpătînd un rol conducător, determinînd dinamica, tempo și armonia. Cu cele zece degete, interpretul stăpînește întreaga gamă de linii melodice separate, contrapunctul și ritmul. Nu e de mirare că în Occident compozitorul era de obicei și pianist. Cu apariția claviaturii, violonistul a fost retrogradat din punct de vedere intelectual și creator și pe măsură ce influența politică și

Scanned with OKEN Scanner

muzicală se îndrepta spre Nord, instrumentele cu clape erau în plină ascensiune, împreună cu muzica de cultură germană, o muzică a disciplinei și ordinii, de premeditare și forță.

Muzica, în Occident, devenise acum o marfă care se putea schimba; muzicieni și compozitori pretutindeni adoptau unul stilul celuilalt. Muzica lui Händel este un amalgam excepțional de idiomuri germane, italiene, engleze și chiar franceze. Muzica din landurile germane și-a păstrat o caracteristică locală în formele ei populare, o întorsătură ciudată a frazei, care varia ca și dialectele, după regiune. Se pare că era o modalitate de a păstra o legătură cu trecutul, chiar cînd începuse să prindă viață un spirit național. Se poate auzi încă în muzica tradițională de dans din diferite districte din Elveția, ca Appenzell, de exemplu, — unul dintre cele mai conservatoare în această țară de cantoane foarte independente — de lîngă St. Gallen, a cărui mănăstire este unul dintre centrele cele mai vechi și renumite de învățămînt din întreaga Europă.

Am văzut cum conceptul de armonie a evoluat încet din regulile privind acordul vocilor separate. Nici o manifestare a armoniei nu-i mai impresionantă decît rezonanța unei mari orgi dintr-o biserică. Acest sunet unic, sunetul armoniei, poate fi auzit în bisericile parohiale, începînd din provincia Casamance, din Senegal, pînă la Oka, în Quebec.

Iată marea împlinire a muzicii occidentului — o multitudine de voci, fiecare cu melodia ei, dar sunînd împreună ca una singură. Poate că originile acestei armonii trebuie căutate cu mult în trecut, în amestecul acelor rase în mișcare de-a curmezișul continentului eurasiatic, mergînd după soare apune, pentru a se vedea mai apoi prinse ca în cursă în peninsula europeană, fiecare vociferînd pentru a face mai bine auzită limba ei proprie, trebuind totuși să învețe și cum să coexiste. Dar o asemenea diversitate de culturi nu s-a întîlnit de mult într-un spațiu atît de mic. Pentru muzica occidentală însemna că, mai curînd sau mai tîrziu, trebuia să apară un om, vorbind un limbaj într-adevăr universal — pentru mine acela a fost Johann Sebastian Bach, compozitor, organist, violonist, profesor și teoretician.

Bach are pasiune ca și seninătate, căci în vremea lui religia era centrul vieții sentimentale. Evenimentele biblice erau privite ca simboluri, replici ale evenimentelor din viața de toate zilele ale oamenilor. Pasiunea muzicii lui Bach este pasiunea umanității. Nu este o muzică care să spună : „Simt, lovesc, sufăr“ ; spune „Noi simțim, lovim, suferim — și acceptăm“. În același fel, acest limbaj a devenit un factor unificator printre popoarele germanice. Compozitori ca Johann Sebastian Bach reduceau distanța dintre muzica bisericii lor și aceea a poporului. *Concertele brandenburgice*, provenind în mare măsură din dansurile populare, reprezintă un bun exemplu al acestei evoluții. Bach era german și un lutheran fervent, dar dacă a existat vreodată o muzică în lume care poate fi descrisă ca aparținînd tuturor timpurilor, după mine, aceea a lui Bach este prima. El este un slujitor al muzicii, dar în același timp îi este și suveran.

S-ar putea afirma că familia Bach era aproape un fel de *griot* ai Germaniei de nord. Care altă familie a mai dat un număr atît de mare

Scanned with OKEN Scanner

de compozitori-interpreți eminenți în decursul unei perioade atît de lungi ? Familia era de origine pur germană, deși unii din membri au trăit probabil în evul mediu în Ungaria. Pablo Casals susținea cu convingere că Bach avea sînge țigănesc. Așa își explică pasiunea și inspirația din fanteziile improvizate. Tatăl, unchii, bunicul și strămoșii erau toți muzicieni, după cum erau verii lui Bach, fiii, nepoții. Numai nouă din cei douăzeci de copii ai săi i-au supraviețuit. Influența familiei Bach sălășluiește în centrul formării gustului muzical german, reflectînd timpul cînd numele de Bach devenise aproape sinonim cu muzica în întreaga Germanie de nord.

Johann Sebastian Bach era vlăstarul cel mai important al clanului. Ca și Purcell, a fost un muzician complet. Și el și-a început activitatea cîntînd în cor, vestit că posedă o voce adevărată de sopran, cea mai minunată din toată Saxonia. Pe cînd avea 19 ani își cîștiga existența ca violonist și organist. Viața lui Johann Sebastian Bach, de fapt, este lipsită de evenimente. Nu au existat scene de triumf așa cum s-a întîmplat cu Händel în Anglia. El a fost timp de douăzeci de ani capelmaistru al curții, solicitînd în cele din urmă postul de director al muzicii și educației la școala Sf. Thomas din Leipzig. A obținut slujba, dar după ce alți doi, înaintea lui, au refuzat-o. A păstrat-o pentru tot restul vieții sale. Pentru examenul de acceptare a oferit părinților orașului nu mai puțin decît compoziția sa *Pasiunea după Sf. Ion,* pe care au considerat-o cam greoaie și demodată. Într-un fel aveau dreptate, căci Bach știa și admira muzica multor compozitori mai în vîrstă, în special Cabezon, Lassus și Palestrina, pe atunci considerați învechiți.

Ne bucurăm de posibilitatea de a aprecia lucrurile retrospectiv ; în cazul lui Bach știm că avem de-a face cu un titan. Nu trebuie să învinuim pe „bunii" burghezi din Leipzig că nu au fost în stare să recunoască un miracol. Pentru un singur lucru, căci în vremea lui Bach, stilul său era considerat greoi, comparat cu cel italian și francez. Și cînd a venit la școala Sf. Thomas, mare parte din lucrările lui de valoare aveau încă să fie create. În plus, era vestit ca interpret și învățat, dar ca dascăl era o cantitate necunoscută. Ce putea face cu vreo șaizeci de băieți, între unsprezece și șaptesprezece ani, cu care trebuia să asigure muzica pentru serviciile de duminică, în tot timpul anului, în patru biserici. De fapt, părinții orașului nu ar fi trebuit să considere slujba pe care o avea altfel decît s-ar fi comportat cu proprii lui fii. Nicăieri ca în familia lui nu se manifesta în mod mai evident măiestria sa de dascăl. El le-a dat fiilor săi o profesiune cu care puteau să-și asigure o existență onestă, producînd plăcere patronilor lor, o viață de slujbaș în înțelesul ei cel mai bun. Karl Philipp Emmanuel Bach, al doilea fiu, a fost angajat la curtea lui Frederich cel Mare, la Berlin. Cu toată faima și bogăția sa, a rămas devotat amintirii tatălui său și datorită grijii lui s-au păstrat o seamă de note ale lui Sebastian. Johann Christian, Bach, fiul mai mic, a devenit favoritul Londrei, după Händel. Cînd Mozart vorbește prima oară despre marele domn Bach, se referă la Johann Christian, căci mic copil fiind i-a stat pe genunchi și au cîntat duete. Încercînd să monteze spectacole cu operele sale, Christian Bach

Scanned with OKEN Scanner

s-a ruinat întrucît, din nefericire, nu poseda flerul deosebit al lui Händel pentru speculații financiare pe piață.

Fiii lui Johann Sebastian au ajutat la pregătirea unei alte generații de muzicieni, așa după cum tatăl i-a pregătit pe ei și pe mulți de o seamă cu ei. Influența lecțiilor predate de Bach este abia acum recunoscută pe deplin. Bach reprezintă un exemplu perfect al căii urmate de muzica din Apus timp de cinci sute de ani. Iată un compozitor interpret care își folosește materialul cum îi place. El poate lua simple ritmuri de dans și le transformă în suite elaborate sau variații. El întoarce temele în toate direcțiile, le transformă, le răstoarnă în sus, în jos, înăuntru, în afară, așa după cum se delectează să o facă în fugi. Poate combina multe voci independente, fiecare auzită clar, ca în corul de la începutul *Pasiunii după Sf. Matei.* Poate să pună la încercare abilitatea celor mai buni muzicieni, ca în *Concertele brandenburgice.* Este capabil să armonizeze perfect orga cu cea mai minunată orchestră. El s-a străduit cît mai mult pentu a transmite aceste îndemînări băieților lui de la școală și celor de acasă.

Cînd muzica noastră occidentală a început să se dezvolte în evul mediu, compozitorii erau în general mulțumiți să adauge cîte o melodie, de obicei pornind de la o cîntare din psalmodie sau împreunînd un ritm de dans cu o poezie, pentru a crea un cîntec la două voci. Procedura nu este necunoscută, își găsește echivalentul în Africa, în Orientul apropiat, în Indonezia. În Vest, ea a dus la un rezultat diferit. Pînă la Bach, procesul a parcurs o dezvoltare uimitoare. Nu numai că fiecare parte separată este în sine foarte frumoasă, ca la Purcell, dar Bach le leagă în așa fel, pentru a forma un tot complet armonios. Sub acest aspect este greu să-l compari pe Bach cu oricine altcineva, căci măiestria lui Bach rămîne cu mult superioară celorlalți.

Structurile muzicale ale lui Bach par a fi dictate de forțele străvechi ale universului — aproape ca peisajele care sînt modelate de opoziția elementelor și temperaturilor. Pentru mine, Bach reprezintă idealul către care muzica occidentală s-a străduit să se îndrepte o mie de ani. Bach este o regulă pentru el însuși, practic, autodidact și creatorul în cadrul unei convenții stabilite a unui limbaj personal de neconfundat. Calitatea gîndirii lui este uimitoare. Putem reproduce ceea ce a scris, dar nu sîntem în stare să copiem, cu atît mai puțin să depășim realizările sale remarcabile, privind invențiunea. Iată, din nou acest cuvînt supărător, invențiunea.

Ce a făcut Bach ? A inventat, a creat, a descoperit sau a combinat ? A făcut mai mult decît atît, căci a scris o muzică în care s-au împreunat arta și știința, emoționînd prin aceasta inimile oamenilor și disciplinîndu-le mintea printr-o experiență vie *în timp*, cum nu a fost încă realizată pînă atunci pe o asemenea scară și cu atîta intensitate.

Putem vedea aceasta foarte clar în fugile lui Bach, una din cele mai riguroase și ingenioase discipline ale sale. Într-o fugă, tema apare din nou și din nou în diferite tonalități și registre, uneori trecînd de la major la minor sau invers. În forma ei clasică, ideea principală este introdusă de patru ori succesiv, de fiecare dată în voci echivalente cu

Scanned with OKEN Scanner

sopran, altist, tenor și bas. Odată lansate, aceste voci continuă fiecare în mod independent, și în timp ce le întregește pe celelalte, pe măsură ce intră una după alta, tema poate fi inversată, cîntată într-un tempo pe jumătate sau dublu. Celelalte voci completează cadrul armonic, păstrîndu-și însă identitate separată, ca și cum fiecare voce ar avea o voință proprie. Forma nu-și are originea la Bach, căci mulți compozitori au dezvoltat-o de mai bine de două secole. Ideea de temă și variație o găsim și în *tientos* a lui Cabezon, dar mai mult încă în canon, acea formă devenită populară printre cîntăreți încă mai înainte de *Sumer Is Icumen In.*

Fuga pentru mine este asemenea procesului nostru de gîndire. Gîndim prin comparație, prin analogii, prin întoarceri îndărăt pe propriile noastre căi, prin opoziție, comparînd unghiuri și viteze. Spunem: „Dacă asta e adevărat, atunci trebuie să urmeze aceea". Obținem rezultate prin experimentări. Ne amintim și ne gîndim în viitor. Așa este și o fugă. Diferitele episoade sînt dezvoltate după principii logice și aduse la o încheiere sau rezultat culminant. Lucrul cel mai minunat la Bach îl constituie faptul că totul pentru el este foarte natural. Era un asemenea maestru al formei, încît putea să-și improvizeze fugile pe loc, pe teme date atunci de alții. Printre cele pe care le-a așternut pe hîrtie erau multe unde introducea două sau trei teme separate, fiecare potrivindu-se cu cealaltă și dezvoltîndu-se simultan. Ultimul și cel mai vast set de asemenea piese ale sale se numește *Arta Fugii* și este teza sa de maestru asupra acestei forme muzicale. Rămîne universal adevărată și inevitabilă ca și mișcarea stelelor. O asemenea muzică pură nu este compusă pentru vreun instrument în particular. Este un exercițiu în construcție, experimentînd într-adevăr dacă are în ea viață. Repetarea temei oferă o siguranță, dar forma nu este rigidă, poate fi personală și spontană ca și la șah. Tema poate fi prezentată într-un timp dublu, în jumătate de timp, ca nenumăratele bătăi ale inimii noastre. Natura ei corespunde biologiei umane, ca și gîndului uman.

În secolul al XIX-lea, unii profesori și-au prevenit studenții să evite fugile lui Bach, pentru că nu urmează regulile. Bineînțeles că nu le urmează, deoarece regulile au fost inventate mai tîrziu, și în orice caz, imaginația domnește în fugile lui Bach ca și în toată muzica lui. Regulile sînt slujitoarele compozitorului, nu stăpînele sale. Mai există încă un aspect în creația lui Bach care reprezintă sinteza muzicală occidentală și aceasta este folosirea notei scrise. Bach se sprijinea mai puțin decît predecesorii săi Purcell și Monteverdi pe o stenografie muzicală, aceștia contau pe instrumentiști ca să înțeleagă și să completeze, după cum era necesar, fie interludiile sau ornamentele. Există unele nesiguranțe în compozițiile lui Bach, pe care cercetătorii moderni s-au străduit foarte mult să le clarifice, ca de exemplu semnele de ornament, pe care Bach le îndrăgea foarte mult ca toți muzicienii, dar care se cîntau în mod convențional, mai curînd decît să se scrie. Nu mai puțin însă, o partitură originală a lui Bach constituie un ghid remarcabil în privința felului cum trebuie să sune compozițiile sale.

Scanned with OKEN Scanner

Am fost crescut cu un sentiment de respect înnăscut în privința intențiilor compozitorului, iar efortul de a le descoperi uneori are de străbătut căi neobișnuite, ca de altfel și examinarea scrisului compozitorului. Acesta poate dovedi nerăbdare, agitație, calm, seninătate, exuberanță, veselie. Scrierea muzicală a lui Bach este minunată, asemenea curgerii unui lichid, avînd tipare nerigide. Cum el folosea o pană, liniile încep prin a fi groase și devin apoi subțiri, ceea ce nu face decît să adauge încă ceva la fluiditatea scrisului. Un manuscris al lui Bach ar putea fi încadrat ca o frumoasă gravură abstractă. Bach este de asemenea foarte parcimonios. Cînd a scris de exemplu cele șase sonate pentru vioară solo și partite, la sfîrșitul unei piese imense, începe următoarea pe aceeași pagină. Face aceasta și după finalul uimitoarei *Ciaccone în re minor*, cea mai lungă dintre toate mișcările din setul de șase lucrări pentru vioară solo. Am folosit cuvîntul „set" în mod deliberat, căci în aceste sonate și partite a folosi întreaga hîrtie nu înseamnă numai o bună economie gospodărească. Sonatele sînt compuse într-o secvență de tonalități înrudite între ele : *sol, si, la, re, do, mi*. Este evident că Bach avea de la început pregătit întregul set. A scrie în continuare o nouă lucrare la sfîrșitul alteia, era o măsură logică într-un proces unitar, un singur gest. Scrisul lui Bach nu are forța celui al turbulentului Beethoven ; este tot atît de puternic, dar mult mai stabil. pentru că forța creatoare era mult mai disciplinată. În aceste lucrări de vioară ne arată minuțiozitatea metodei sale, nu scrie niciodată multe note ca acorduri, ci întotdeauna ca voci individuale. Întreaga sa gîndire se desfășoară în mod constant în termeni de contrapunct.

Ciaccona în re minor este pentru violonist una dintre încercările cele mai riguroase cu putință. Dificultățile țin în întregime de instrument, căci Bach a fost toată viața lui un violonist profesionist și tocmai această cunoștință este aceea care îi îngăduie să exploateze la maximum orice tehnică disponibilă a instrumentului. Ciaconna vine ultima, la sfîrșitul unei lungi creații, încununînd cele patru mișcări precedente. Tot ceea ce s-a petrecut mai înainte este o pregătire pentru efortul suprem. Forma mișcării implică repetare, ca o *raga* indiană, în sensul că provine din aceeași secvență a notelor de jos și a intervalelor. Nu se simte recurența, ci doar dezvoltarea ; Bach îți ține atenția trează, începînd modelul ritmic al multor variații în măsura finală care tocmai se încheie. Este ca în unele filme moderne, în care poți auzi sunetul care aparține scenei următoare începînd, în timp ce încă mai urmărești acțiunea celei prezente. Toate lucrările lui Bach pentru instrumente cu coarde solo folosesc forme bazate pe abilitatea noastră de a face un lucru de două ori, a repeta un experiment utilizînd ritmurile densurilor familiare ascultătorilor săi ca : louré, gavota, bourrée, giga, sarabanda. Consider că ciaccona ridică ritmul său de dans la înălțimi pe care nici un alt compozitor nu le-a atins.

Bach a fost preocupat toată viața lui să producă muzică, cu o altă unealtă, una a cărei folosință a văzut-o în mod clar. Este vorba de scara muzicală temperată. Ce înțelegem prin aceasta și de ce Bach o consideră atît de importantă ? Dacă vă uitați la claviatura unui pian, veți vedea că fiecare octavă cuprinde șapte note albe și cinci note ne-

Scanned with OKEN Scanner

gre, conținînd douăsprezece semitonuri. Secvența se repetă în toate cele șapte octave ale pianului. Acestei convenții i-a trebuit cîtva timp ca să se dezvolte. A acorda orice claviatură fie că e vorba de pian, clavecin sau orgă este un lucru care cere o mare îndemînare, căci în fiecare tonalitate dată, distanțele între cele douăsprezece semitonuri nu sînt egale. Dacă egalizezi semitonurile pentru a funcționa bine într-o anumită tonalitate, nu o să ai nici un necaz, atît timp cît rămîi riguros în acea tonalitate și cele înrudite din apropiere. Dar să spunem că ești în *do* major și apoi încerci să cînți în *fa diez* major ; e mai acru decît lămîia și oțetul.

Muzicienii născocesc tot felul de compromisuri, cel mai ușor fiind să se evite scrierea muzicii în tonalități „îndepărtate", acele cu mulți diezi și bemoli la cheie. În secolul al XVI-lea, Nicola Vincentino a creat *archicembalo*, la care coardele sînt împărțite în două, jumătatea superioară și jumătatea inferioară, acordate în tonalități majore și minore. A durat cam tot atît cît și triplanul în aviație. Vincentino știa totuși că un *fa diez* și un *sol bemol* nu sînt de fapt una și aceeași notă și nici un *la diez* și un *si bemol*. Acordajul lor depinde de funcția pe care o au în tonalitatea dată. *Fa diez* este puțin mai sus decît *sol bemol*. Pentru a armoniza diferența, s-a introdus la jumătatea intervalului un ton mediu, reconciliind diezii cu bemolii, suficient pentru a face posibilă utilizarea tuturor tonalităților folosite în mod obișnuit.

Temperamentul muzical al lui Bach avea nevoie de libertate. El simțea că omul trebuie să fie liber să compună, să interpreteze și să se miște nestînjenit în și între tonalități. El susținea sistemul temperat egal, în care toate semitonurile claviaturii sînt la distanță egală. Pare destul de simplu, dar de fapt implica modificări, pe care fiecare muzician le simțea ca fiind împotriva firii. Singurul interval care rămînea perfect era octava. Cvintele toate erau puțin mai jos, terțele mai sus, nu în așa măsură ca să fie supărătoare, dar totuși dincolo de diapazonul adevărat. Era o formă care înșela, fiind dezaprobată de mulți puriști. Poziția lui Bach în rîndurile muzicienilor vremii sale era atît de dominantă încît atunci cînd și-a declarat sprijinul pentru sistemul temperat egal, a avut repercusiuni la mari distanțe. Dar Bach a mers și mai departe : în 1718 și din nou în 1744, a compus două grupuri separate de cîte douăzeci și patru de preludii și fugi, fiecare în tonalitate majoră și minoră. Au devenit fundamentul vital al predării sale, căci era preocupat să stabilească, nu numai principiul, dar practica de a cînta în toate tonalitățile cu ușurință. Pentru voci și coarde, aceasta este destul de natural. Potrivirea tonalităților devine automată, dacă urechea este sensibilă ; instrumentele de suflat și instrumentele de alamă au grade de libertate, prin folosirea presiunii buzelor și altfel de ajutoare. Claviatura reprezenta punctul critic, și eforturile lui Bach dovedesc importanța claviaturii în muzica secolului al XVIII-lea. Nu că vioara și-ar fi pierdut locul — departe de așa ceva — dar claviatura concura cu vioara în conducerea orchestrei, atît în muzica de concert, cît și în fosa operei. Devenea baza sonatei, singură sau împreună cu alte instrumente, într-o remarcabilă etalare de muzică de cameră, în care pianul singur rămînea conducător.

Scanned with OKEN Scanner

Alte sisteme muzicale se comportă la fel. Pentru ca armonia să devină ceea ce este acum în Occident, era indispensabilă scara muzicală temperată. Este tocmai acel element care ne îngăduie să descoperim cum putem să ne mișcăm liber, în cadrul unei piese, dintr-o tonalitate în alta, prin procedeul numit modulație. Avem tendința să uităm cît de recente sînt toate acestea. Totuși cît de repede au dus la armonia densă a lui Richard Strauss și la sistemul dodecafonic serial al lui Arnold Schönberg. Mă întreb uneori dacă urechea noastră își va mai recăpăta vreodată capacitatea de a savura o cvintă sau o cvartă pură, mai curînd decît una temperată, așa cum au făcut foarte limpede cîntăreții psalmodiei ; și dacă se întîmplă așa, va trebui să renunțăm la toată muzica ce depinde de sistemul temperat ?

Bach nu a folosit niciodată procedee tehnice, de dragul lor. El făcea întotdeauna muzică pentru a comunica prin imagine și emoție. George Enescu mi-a prezentat foarte clar paralela, în *Ciacconă*, comparînd acel moment, cînd muzica revine în tonalitatea *re* minor, la sfîrșit, cu imaginea madonei suferind, cu chipul tragic în lacrimi, cioplită de Tilman Riemenschneider, marele sculptor medieval bavarez. Într-adevăr, muzica lui Bach corespunde foarte bine cu imaginile arhetip ale durerii, suferinței și resemnării, prezente în întreaga piesă, din care madona reprezintă o parte, tot așa după cum aceste emoții sînt întotdeauna parte din existența umană. Muzica lui Bach este o punte înălțătoare între etern și cotidian, între sacru și temporal.

Cînd Bach a împletit multiplilele lui linii muzicale, el încerca să împreuneze forma și înțelesul în același lucru. În *Pasiunea după Sf. Matei*, cînd Isus grăiește că unul dintre apostoli îl va trăda, corul strigă de repetate ori „Nu sînt eu". Repetă aceasta de 11 ori, expunîndu-l astfel pe Iuda, dar totul se petrece atît de repede, încît nu ne dăm seama. Aria „Erbarme Dich Mein Gott", din aceeași lucrare, scrisă pentru alto, vioară solo și coarde, nu este la fel cu lamento-ul lui Monteverdi sau Purcell, cu excepția faptului că vocea și vioara solo se împreună peste celelalte instrumente cu coarde, fiecare păstrîndu-și trăsăturile specifice, totuși completînd un întreg mai cuprinzător și mai emoționant, fiecare comentînd pe celălalt.

Dacă Bach ar fi fost un om de stat, poate că ar fi ajutat la reconcilierea forțelor opuse din timpul lui. Protestanții lutherani și romano-catolicii erau în continuare la cuțite. Bach și-a desfășurat lupta nu ca un partizan, ci prin muzică. A mers atît de departe încît a compus muzica pentru întreaga slujbă religioasă catolică, una din cele mai minunate dintre lucrările sale, pe lîngă peste două sute de cantate și mai multe Missae Breve, pentru biserica lutherană. Toleranța, „temperamentul egal" uman rămîne o țintă către care ne străduim.

În vremea lui Bach, Viena cunoștea foarte puțin sau chiar deloc muzica sa, totuși, spre această metropolă trebuie să ne îndreptăm în etapa următoare a povestirii noastre. Aici era inima Imperiului Roman, unde împărații Habsburgi își stabiliseră reședința, cînd nu locuiau la

Scanned with OKEN Scanner

Praga. Aici muzica a fost întotdeauna tot atît de necesară ca și aerul. Vienezii erau atrași de plăcerile simțurilor, dar și de cele spirituale, fiind stăpîniți de o excesivă curtoazie. Aici viața era o artă, un joc, o activitate sacră, care trebuia dusă în cadrul regulilor bunului gust, în muzică, pe scenă, ca și pe stradă. Aici s-au întîlnit cele mai muzicale rase ale omenirii, căci Viena era o răscruce muzicală, așa cum fusese altădată Veneția.

Viena este străbătută de Dunăre, acest fluviu cîndva aproape de nepătruns pentru navigație, din cauza curenților periculoși și a vîrtejurilor și pe ale cărui maluri s-au perindat nenumărați călători, un adevărat creuzet uman. Limba vienezilor este germana cu o intonație din sud, blîndă, nazală. Vienezii folosesc adesea cuvîntul *gemütlich* aproape intraductibil. Înseamnă confortabil, nostalgic, totuși stimulator, opus lui sever. Aceasta este Viena. În acest oraș, nobilul și omul de rînd se amestecă mai ușor. Calitatea vieții însăși provine din țesătura unor părți separate. Oamenii veneau unii în ajutorul celorlalți cu multă bunăvoință, iar artele înfloreau, pentru că așa decretaseră Habsburgii. Ei căutau ceea ce era mai bun și mai frumos și unde puteau să găsească mai bine decît în muzică ?

Trebuie subliniat că patru împărați la rînd : Ferdinand al III-lea, Leopold I, Iosif I și Carol al VI-lea, domnind între 1637—1740, erau compozitori și interpreți de muzică măiestriți. Lui Carol al VI-lea îi plăcea să dirijeze repetițiile generale de la operă. ceea ce făcea foarte bine. Lucrările acestor habsburgi umplu mai multe volume, ceea ce este remarcabil, dacă ținem seama de grijile statului care le apăsau pe umeri. Nu-ți vine să te gîndești că un împărat ar putea umbla cu note muzicale sub braț. Dar unul din moto-urile Habsburgilor suna : „Lira este mult mai puternică decît sabia". Datorită acestor împărați, la Viena se adunaseră cei mai buni muzicieni, iar orașul, în vremea lui Mozart, era pe cale de a deveni capitala muzicală a Europei.

La Viena au luat sfîrșit războaiele dintre musulmani și creștini, cel puțin pe pămînt european. Maurii plecaseră din Spania de aproape două sute de ani, dar turcii stăpîneau încă o bună parte din Balcani și Grecia. Armatele imperiului otoman au ajuns la porțile Vienei, ultima oară, la 1683, iar înfrîngerea lor s-a datorat neobișnuitei alianțe între Polonia și Rusia, Austria și Veneția, puteri de obicei în dușmănie una cu alta. La Viena, totuși, turcii au lăsat urme — de la cornul pentru micul dejun, care mai tîrziu a ajuns în Franța, pînă la torturile glasate și decorate cu frișcă, diferite de prăjiturile maurilor din Spania și Portugalia, și sunetul exotic al muzicii turcești, pentru care vienezii au nutrit ani de-a rîndul o pasiune. Găsim influența lor la Mozart, Haydn, Beethoven și mulți alți compozitori care s-au stabilit la Viena, deși fragmentele de colorit turcesc cu țimbal și tobă, introduse de acești maeștri, nu au nici o legătură cu adevărata muzică turcească.

Din înfrîngerea Turciei, s-a ridicat cu reînnoită proeminență (și cu cafea) lumea germană. Este bine să ne amintim de regele german George I, domnind în Anglia, și de Händel domnind asupra muzicii engleze. Concertele din cafenele, care au început acolo, tîrziu, în secolul al XVII-lea, acum s-au răspîndit în întreaga lume germană. Bach și-a cîntat partea lui la Cafeneaua Zimmerman, din Leipzig. Într-adevăr,

Scanned with OKEN Scanner

s-ar putea spune că Händel a dominat muzica engleză, dar așa cum am văzut, întregul clan Bach a avut o influență imensă pe Continent. Concertele din cafenele au prins la Paris mai greu, acolo aveau loc, prin 1725, acele concerte spirituale *(Concerts Spirituels)* care începuseră duminica, cînd opera era închisă. La Viena exista o puternică influență italiană. Separarea între muzica rafinată și populară era cu mult mai mică, opera constituia o distracție larg acceptată, făcînd unecri concurență cîrciumilor și grădinilor unde se bea bere.

În acest climat îl întîlnim pe Wolfgang Amadeus Mozart. Deși se născuse la Salzburg, în 1756, și-a petrecut cea mai mare parte a vieții lui mature la Viena. Multilateralitatea sa este unică, comparabilă totuși cu aceea a lui Bach sau Purcell, atît ca instrumentist, cît și în calitate de compozitor. El era în stare să se încadreze în disciplina și ordinea exemplificate de Bach, fără a pierde sentimentalismul mai ușor al Austriei și darurile lirice ale Italiei.

Stilul lui Mozart era demn și plin de politețe, reflectînd natura sentimentală stratificată a Austriei, dar ajungînd totuși, într-o perioadă de timp incredibil de scurtă, la un limbaj muzical matur, în măsură să transmită emoții sfîșietoare, fără a depăși vreodată însă limitele eleganței. Enescu, profesorul meu, compara muzica lui Mozart cu viile strălucitoare crescînd pe versantele unui vulcan activ. Căci Mozart, cu vocea cea mai liniștită, grăiește pentru inima îndurerată. Toată muzica lui este în concepție de operă. Cînd s-a născut Mozart, Händel mai trăia încă. Cu aproape treizeci și șase de ani mai tîrziu, cînd murea, Beethoven, care dorise să-i fie elev, năruise convențiile timpului său. Și astfel, Mozart a fost legătura între formalismul structurat al lui Bach și forța eruptivă, sfidătoare a lui Beethoven. Muzica lui Mozart ne duce către ceea ce am ajuns să numim era romantică în secolul al XIX-lea, cu un ultim gest de eleganță și reținere.

Mozart a fost un copil-minune de la vîrsta de trei ani. Tatăl său, compozitor și violonist, nu lipsit de talent el însuși, plin de mîndrie, se făiea, ducînd băiatul în fața unor patroni neîncrezători, în locuri elegante ca Marmorsaal, sala de concert pardosită cu marmoră, din palatul Mirabell de la Salzburg. Mozart o acompania pe sora lui mai mare Maria Anna, numită Nannerl, care cînta la vioară. Au fost singurii doi copii din cei șapte ai lui Mozart care au supraviețuit prunciei. S-ar putea ca activitatea lor timpurie să se fi datorat preocupărilor practice ale tatălui, de a exploata calitățile lor. Asta arată cît de mult se schimbase lumea, și atitudinea părintească din vremea lui Purcell, născut cu o sută de ani mai devreme, aproape tot atît de precoce, dar care nu fusese supus unor asemenea speculații.

Nici un copil cu un talent excepțional nu a fost tratat atît de mult ca o celebritate ca Mozart. El cînta cu aceeași ușurință la clavecin ca și la instrumentul nou introdus, pianul, și interpreta aproape tot atît de bine ca și Nannerl la vioară. La cinci ani scria sonate, prima simfonie a terminat-o înainte de a împlini zece ani, prima operă, pe cînd avea doisprezece ani. Această muzică era scrisă în tradiția solidă germanică, dar Mozart a petrecut cîteva luni cruciale în Italia, timp care

Scanned with OKEN Scanner

avea să-i schimbe viața. Nici nu putea să existe un contrast mai mare în mediul din jur ca între acoperișurile din țiglă roșie, plopii Toscanei de un verde închis și rîul Salzach cu apele-i în culoarea cafelei cu lapte. Mozart a făcut mai multe călătorii, în anii adolescenței, în Italia, și s-a îndrăgostit de ritmul acelei limbi deosebit de cîntată. Adora opera italiană și a reușit să compună unele dintre cele mai bune pe care le avem, *Nunta lui Figaro* și *Don Giovanni*. Dar Mozart nu a pierdut niciodată simțul obișnuit austriac, așa după cum se poate vedea din operele lui germane, ca *Răpirea din Serai* și *Flautul fermecat*. Era foarte încîntat cînd auzea arii din operele sale fluierate pe stradă. *Flautul fermecat* (ca și ultima sa operă *Idomeneo*) exprimă o reverență față de marele său predecesor Christof Willibald Gluck, ca și pentru marile idealuri ale francmasoneriei pe care Mozart o adoptase, dovedind dibăcie de a trăi în două lumi în același timp.

Am putea să-l considerăm pe Mozart ca primul muzician occidental complet independent, dar asta ar însemna a eticheta o imprejurare inevitabilă. Mozart era conștient de valoarea sa și nu-i plăcea ideea de a lucra pentru un singur patron. El avea sentimentul că trebuia să primească răsplăți și comenzi, deși nu era în stare, devenit adult, să cucerească favorurile princiare, după cum nu era capabil să-și conducă finanțele cu înțelepciune. Mozart și-a început viața la curtea arhiepiscopului din Salzburg, unde nu era decît un umil slujitor într-o lume a opulenței. De-a lungul vieții sale s-a străduit să-și cucerească independența față de o astfel de servitute. Dacă ar fi trăit cît și Haydn, ar fi putut în cele din urmă să izbutească.

Aici, să-mi fie îngăduit să subliniez ceva ce s-a întîmplat cu muzica occidentală, în scurtul interval de timp scurs între Monteverdi și Mozart. Bara de măsură, măsurile de doi timpi, trei sau patru deveniseră regulă. Luase sfîrșit curgerea liniștită a madrigalului, care făcea pauze numai pentru respirație și care a ajutat la formarea cîntului liber în operele lui Monteverdi, ca și în sonatele ornamentate ale lui Corelli. Este adevărat că metrul a reprezentat un aspect bine definit al artei muzicale occidentale. Începînd din secolul al XII-lea și în vremea lui Monteverdi, lucrări de mare complexitate erau interpretate în ritmuri bine măsurate, chiar dacă nu existau bare de măsură. Treptat, de-a lungul secolului al XVIII-lea, în toată Europa, muzica a început să se fixeze în ceea ce mie mi se pare a fi o cușcă metrică. Fraza melodică flexibilă, ritmul grupurilor de cinci, șapte și unsprezece sau alte numere fără soț, atît de adesea întîlnite în muzica populară, au dispărut din muzica sălilor de concert. Aceasta se datorește în parte pasiunii germanilor pentru ordine, dar de asemenea și dansurilor ca menuetul sau valsul, amîndouă în măsură de trei timpi și amîndouă populare în vremea lui Mozart. Se datorește de asemenea și nevoii mereu crescînde de a ține părțile diferite ale partiturii într-o ordine predeterminată, pentru a asigura coordonarea în complexitate. Dar fără o bară de măsură, cum ar putea să izbutească un dirijor ca toți interpreții să cînte împreună ? Orchestre cu mai mult de 60 de executanți nu erau neobișnuite la acea vreme, și unitatea masei de instrumente cu coarde realizată de orchestre, ca aceea de la Mannheim, deveniseră minunea epocii. După

Scanned with OKEN Scanner

mine, aceasta a făcut ca muzica occidentală să fie mai puțin elastică.

O muzică populară nescrisă, cu cîțiva muzicieni care cîntă după ureche, nu are asemenea probleme, iar ritmurile acestora au rămas mai libere, mai puțin legate de restricțiile notației, așa ceva mai găsim încă în Grecia, în Orientul apropiat, Europa centrală, ca și în *raga* Indiei, măsuri bazate pe cinci sau șapte timpi, sau chiar combinații și mai complexe. În felul lor, aceste ritmuri sînt de asemenea rigide, făcînd parte dintr-o tradiție stabilită de mult timp. Le vom găsi mai tîrziu în muzica lui Stravinski. Dar dau acestei muzici populare o disproporție, o nesiguranță, o calitate elastică, o mai mare latitudine pentru improvizație, pe care muzica clasică occidentală a pierdut-o. Este o pierdere pe care o regret, căci încerc sentimentul că am pierdut contactul cu o moștenire importantă, acea parte a păgînismului din muzică, o libertate naturală cu care sîntem toți născuți. Este de asemenea și o sarcină impusă, a ceea ce ne plăcea să ne imaginăm că reprezenta o ordine superioară asupra unui haos inferior.

La Mozart, ca și în valsurile lui Strauss, ceea ce ține treaz ritmul este umanitate și flexibilitatea acestuia. Muzica sa, pur și simplu, trebuie să respire. Măsura trebuie să fie gata oricînd să se schimbe, ceva mai repede aici, puțin mai încetișor dincolo. Această tandrețe, compasiune, umor și simpatie sînt calități caracteristice lui Mozart în întreaga sa viață, calități care nu l-au părăsit niciodată, în ciuda luptei sale cu lipsurile bănești.

Mozart și-a scris lucrările cele mai valoroase la vîrsta maturității, mereu îngrijorat și apăsat de prea multă muncă. Prin 1776, nu mai era copilul minune și nu mai era adulat de adulți. A găsi un nou patron, încă un concert care să-i aducă venituri reprezintă o luptă continuă, și deși Mozart a cîștigat destul de mulți bani în viața sa, nu i-a cheltuit cu înțelepciune, și cînd a murit a lăsat în urmă datorii. Înmormîntat în groapa comună, osemintele lui nu au fost niciodată găsite. Din fericire, a fost un corespondent prolific, și toate scrisorile sale transmit un sentiment de veselie și angajare, ceea ce reprezintă de fapt epitaful de care are nevoie, pe lîngă muzica sa nepieritoare.

Mozart a stăpînit arta modulației pe care scara muzicală temperată o punea la dispoziție. Se putea îndepărta foarte mult de punctul de unde pornea, fără a pierde însă îndemînarea de a găsi o cale exactă de întoarcere, la tonalitatea de bază, chiar dacă o făcea pe o altă rută, intensificînd sentimentele noastre de-a lungul drumului prin izbutitele lui întorsături. În aventurile lui armonice, îl umbrește pe Chopin, chiar și pe Wagner. În spatele dantelelor și a perucilor pudrate există o personalitate paradoxal rebelă, totuși înduioșătoare. Să nu uităm că Mozart avea douăzeci de ani cînd a început Revoluția Americană (despre care Anglia vorbea ca despre secesiunea coloniilor). Cînd a murit, în decembrie 1791, puțin înainte de a fi împlinit 36 de ani, Revoluția Franceză începuse. Un secol de gîndire și mișcare politică modificase spiritele oamenilor. Cetățenii propuneau să-și aleagă conducătorii ca și cum și-ar alege destinul. Și Mozart se comportase la fel. Epoca individualismului era pe punctul de a începe.

Scanned with OKEN Scanner

Unul dintre ultimii muzicieni de curte, omul care a trăit această schimbare, trecînd de la dependența de Dumnezeu și Rege, la o credință în puterea individului, a fost Josef Haydn. Chiar el însuși, cu douăzeci și patru de ani mai în vîrstă decît Mozart, numit, încă de cînd trăia, și mai apoi, Papa Haydn, a admis fără ezitare că a învățat mult de la tînăr (după cum, bineînțeles a învățat și Mozart de la Haydn). Iată ce-i scria lui Leopold Mozart : „Nu cunosc un muzician mai desăvîrșit ca fiul dtale". În cea mai mare parte a carierei sale, Haydn a lucrat la Eszterhaza, în Ungaria pe atunci, pentru stăpînul domeniului, principele Nicolaus. Viața sa a fost cu totul diferită de acea a lui Mozart, și Haydn și-a realizat cea mai valoroasă parte a creației sale după apariția pe scenă a lui Mozart, deși era, fără tăgadă, admis în mod universal ca întemeietorul stilului clasic. Haydn a trăit șaptesprezece ani după moartea lui Mozart, și ultimele sale douăsprezece simfonii, astăzi cele mai populare, au fost începute în anul în care Mozart a murit, fiind terminate cu cinci ani mai tîrziu și devenind marele succes al Londrei. Acești doi compozitori au completat centralizarea influenței muzicale în lumea de limbă germană.

Dezvoltarea muzicii occidentale, care a dat naștere lui Mozart și Haydn, a fost una lentă, dar ritmul ei avea să se accelereze în secolul al XIX-lea. Pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, compozitorii foloseau un idiom muzical înțeles în întreaga lume europeană. Evident, fiecare mare compozitor își dezvoltă stilul său propriu, totuși Purcell, Bach și Mozart reflectă vîrsta eroică a bisericii din care s-a făurit atît de mult în decursul unui mileniu, în muzica occidentală. Odată cu începerea epocii romantice a prins rădăcini o idee care a afectat adînc muzica ultimilor 150 de ani. Această idee este aceea a stabilirii unui mod caracteristic de expresie al fiecărui compozitor. Ludwig van Beethoven reprezintă atît sămînța cît și primele flori ale acestei idei.

Doctrina egocentrismului, care își tăia drum, a realizării personale, nu ar fi putut găsi o expresie mai viguroasă ca în Beethoven, ceea ce ar fi fost posibil, în parte, să se fi datorat surzeniei și izolării sale. Această tendință a continuat pînă în zilele noastre, cînd fiecare dintre compozitorii cultivați se simțea obligat să inventeze un nou stil, în loc să-și dezvolte mai curînd o personalitate distinctă. Rezultatul a fost un mare număr de dezamăgiri și fără vreo perspectivă de progres. Nici un compozitor nu și-a rafinat cîndva materialul său brut pînă la gradul de puritate la care a ajuns Beethoven. Luptîndu-se cu acest material, a reușit să-l transforme într-o expunere concentrată de o adîncă semnificație, punînd în procesul creației tot focul din el. Azi, cînd de cele mai multe ori compozitorii încep să folosească materialul lor brut într-o stare avansată de abstractizare, nu poate exista un asemenea proces de distilare, de autoimolare în actul de creație. La Beethoven, mai mult decît la oricare alt artist creator, putem fi martorii luptei pentru un ideal de frumusețe, scop și adevăr.

Beethoven ajunge la o universalitate a expresiei care se împărtășește deopotrivă din rigorile ecuației matematice și emoțiile experienței omenești. M-am întrebat adesea ce ne conduce către acest ideal,

Scanned with OKEN Scanner

căci o asemenea reacție este opusul studiului, apărînd mai curînd înainte, decît după eveniment. Cred că o putem explica în parte prin acea intuiție psihică a adevăratului nostru eu, pe cînd uneori o numim revelație ori destin : o stare de existență în care putem observa acumularea informațiilor sau rutina muncii zilnice, rămînînd totuși simpli spectatori, detașați.

Multe vietăți sînt conștiente că bezna și lumina atrag. Copacul, deși nevăzător, crește spre viața dătătoare de lumină, trăgîndu-și din pămîntul întunecat subsistența fizică. În același fel, ființa umană, în mod normal, știe cînd ceva este bun, este adevărat. Tragedia zilei noastre este că civilizațiile noastre concurează una cu alta, în modul cel mai rapid și efectiv, pentru a distruge simțul înnăscut al omului pentru bine, acel bine care reprezintă o componentă a scopului existenței, loialitate și echilibru.

Beethoven a fost acela care a dat orchestrei simfonice forma finală pe care o știm azi. Moștenind orchestra lui Haydn și Mozart, i-a extins dimensiunile și varietatea, adăugînd tromboanele, rezervate în mod obișnuit pentru operă și a experimentat folosirea piculinei și a contrafagotului. Ar putea părea o contradicție să cauți definiția epocii individualismului într-un asemenea corp colectiv muzical, dar această instituție este direct legată de ideea unui idiom muzical personal, iar Beethoven a găsit noi căi ca să-l folosească pentru a exprima puterea individului în muzică.

Beethoven a fost elevul lui Haydn si spera să studieze cu Mozart, dar cînd s-a instalat la Viena, în 1792, Mozart murise. Beethoven avea pe atunci douăzeci și doi de ani, numai cu patrusprezece ani mai tînăr decît Mozart. Dar ce diferență îi separa. Mozart trebuie să-și fi dat seama de asta, căci Beethoven era de asemenea și un pianist strălucit, ba mai mult chiar, un improvizator uimitor, încă din anii adolescenței. Cînd a venit prima oară la Viena, pe cînd avea saisprezece ani, Mozart l-a auzit și atunci a spus : „Nu-l pierdeți din vedere pe băiatul acesta, într-o bună zi va produce mare zgomot în lume". Chipeș, chiar dacă era lipsit de grație, Beethoven s-a făcut iubit de toată Viena. I se dăduse numele de Ludwig, după bunicul său, capelmaestru al electorului de la Bonn, Beethoven a fost crescut de un tată bețiv și o mamă, care a murit, bolnavă de tuberculoză, cînd băiatul avea șaptesprezece ani. La optsprezece ani, Beethoven s-a văzut de unul singur, fără sprijinul unor părinți inteligenți, sensibili și înțelegători, ca cei de care s-a bucurat Mozart.

Tocmai în acest moment o altă influență se făcea simțită în lume: Napoleon Bonaparte, corsicanul, generalul poporului conducea armatele Franței, refăcînd aproape singur imaginea Europei. Nici măcar Viena nu putea să-și permită să-l ignoreze. Beethoven era la fel de autoritar, voluntar, intransigent. Acest spirit al unei rezistențe rebele se și simte chiar în a doua sa simfonie, scrisă în 1802, care nu a plăcut oricărui iubitor de muzică din Viena, așa cum precizează în mod clar o cronică din *News of the Elegant World* : „simfonia a doua este un monstru dezgustător, un balaur rănit, zvîrcolindu-se în mod hidos, refuzînd să

Scanned with OKEN Scanner

moară și, în final, deși sîngerează din tot trupul, mai face încă mișcări violente ținînd coada sus." Pentru urechile noastre, simfonia răsună exuberantă, fără a putea fi amuțită, dar energia acesteia se revarsă în contra decentei clase de sus a Vienei, care părea a fi înclinată să-și atîrne pe ușă un anunț purtînd cuvintele : „Nu deranjați". Nici Beethoven, nici Napoleon nu au ținut seama de această prevenire.

Pînă pe la vîrsta de treizeci de ani, muzica lui Beethoven a urmat vechile modele, dar atunci s-a îndepărtat extraordinar de brusc. Schimbarea s-a produs exact în momentul cînd a trebuit să recunoască, mai întîi față de sine, apoi față de semeni, în faimoasa sa scrisoare, cunoscută ca Testamentul de la Heiligenstadt, scrisă în 1802, că asurzea. Beethoven își dăduse seama, încă de pe cînd avea douăzeci și șase de ani, că ceva nu era în regulă. Acum împlinise treizeci și doi și muzica pe care o scria avea să fie ultima pe care o mai auzea încă cum trebuie în concerte. Urechile sale se închideau pentru sunetele lumii naturale. George Marek, în splendida sa biografie, precizează că pentru cîtva timp surzenia lui Beethoven era asemenea unui văl, care uneori se ridica. dar înainte de a ajunge la 50 de ani a devenit totală.

Știm, din Testamentul de la Heiligenstadt. că Beethoven se gîndea în mod serios să-și pună capăt zilelor. În schimb, în 1803, a mers mai departe și a compus o altă simfonie, a treia, cunoscută azi ca *Eroica.* El intenționa să o dedice lui Napoleon, dar cînd generalul a hotărît să devină împărat și a avut îndrăzneala să-și pună cu propriile mîini coroană pe cap, Beethoven furios a șters dedicația. Pînă atunci Beethoven văzuse în Napoleon un campion al drepturilor umane. Cu greu ar fi putut bănui că doar în cîțiva ani armatele lui aveau să ajungă la porțile Vienei.

Tragedia lui Beethoven a fost comparată cu orbirea pentru un pictor. Acesta nu-i decît un adevăr pe jumătate, un pictor orb poate să nu mai fie în stare să picteze, dar muzicienii nevăzători compun și interpretează, asemenea lui Cabezon, în Spania. În timp ce un interpret orb nu poate interpreta, compozitorul surd, poate încă scrie, creînd printr-un proces de concepție interioară, inspirîndu-se din imagini auditive gravate în mișcarea și inima sa, căci muzica, în cele din urmă, nu-i decît o experiență interioară, ceva ce prinde ființă în sinea noastră. Beethoven avea nevoie numai de ochi și mîini. și acestea au continuat să-l servească bine. Și totuși, cum putem noi să ne dăm seama de adîncimea tragediei în disperarea fără margini a acestui colos, obligat să facă față unei asemenea nenorociri fatale și zguduitoare ? Era ca și cum Beethoven ar fi fost Prometeu care a furat focul de la zei și l-a dat oamenilor, iar mai apoi zeii l-au pedepsit, legîndu-l de o stîncă, stînca surzeniei lui.

Pentru cel neinițiat, afirmațiile axiomatice ale lui Beethoven pot părea înșelător de simple și evidente, pînă cînd cineva le-ar interpreta simbolismul. Elementul cel mai puternic din prima mișcare a *Simfoniei a treia „Eroica"* este fără îndoială măsura de doi timpi, două mari acorduri în *mi bemol maior,* care ne fixează atenția și propulsează acțiunea. Intensitatea pasionată va fi repede dezvăluită în măsura a șasea, cînd melodia trece în *do diez,* avînd ca fundal un acompaniament sin-

Scanned with OKEN Scanner

copat al viorilor. Dar este măsura de bază implacabilă de trei timpi (în curînd contestată de o măsură de 2/4) prezentată de acordurile de la început, ca distanța între mari valuri, care duce totul cu ea.

Fie solemnitatea marșului funebru epic, sau avîntul febril al scherzo-ului, Beethoven ne scufundă într-o vîltoare, ținta unui singur om care întruchipează, simbolizează energiile furtunoase ale unei întregi națiuni, emoțiile, idealurile și frustrațiile. Niciodată pînă atunci omenirea nu a auzit o muzică cu o asemenea energie îndreptată spre un singur țel. Cu cît mă gîndesc mai mult la Beethoven, cu atît îmi amintesc de un profet ebraic, o figură mare a Vechiului Testament pedepsind neînduplecat, cu severitate, amenințînd, pledînd, cerînd.

Eroica era cea mai lungă simfonie încercată pînă atunci de vreun compozitor, își poartă ascultătorii într-o călătorie la mare distanță de apele sigure ale predecesorilor. Tema în *mi bemol* este asemenea unor cromosomi ai unei celule vii, transmițînd informații pentru reproducerea altor celule care se formează treptat și susțin viața unei entități unice, diferită de oricare alta. Beethoven a fost odată întrebat ceea ce „însemna" simfonia sa, iar drept răspuns, s-a îndreptat spre pian și a cîntat primele opt note ale temei care definesc tonalitatea *mi bemol*. A fost singurul său răspuns.

Prin natura sa omul este un explorator, iată una dintre caracteristicile cele mai sigure ale rasei omenești. Beethoven este un explorator în căutarea unor prime cauze. Firea sa nu era una care acceptă, ci una contestatoare, disprețuitoare și suspicioasă. Într-adevăr, incomparabilele sale momente de seninătate erau cumpărate foarte scump și adesea fiind urmate de festivități bucolice, căci onoarea luptei interioare creatoare duce la seninătate, mulțumire și sărbătorire. Nicăieri, în temperamentul său vulcanic, nu poate fi mai bine văzută aceasta decît în carnetele sale de schițe din care există sute. Acestea sînt ca și cele ale lui Leonardo da Vinci, fără însă a avea precizia și ordinea acelora. Beethoven era prea nerăbdător, luptîndu-se în mod constant să reinvente muzica, lucrînd sub presiune, pentru a da formă unui material recalcitrant. Beethoven a început ca discipol al lui Haydn și Mozart, dar curînd nu a mai citat pe alții, așa după cum un om de știință ca Darwin ar fi putut cita idei și tehnici învățate în timp ce formula argumente. În ultimă analiză, Beethoven este asemenea lui Moise, un intermediar între voința divină și reclacitranța omenească, eliberîndu-ne din lanțuri și ducîndu-ne pe pămîntul făgăduinței, un muritor devenit nemuritor, nemaicitînd pe alții. Poate că Dumnezeu grăise mai înainte ceea ce avea el de spus, și Beethoven era mulțumit să-l citeze pe Dumnezeu.

Unul din aspectele cele mai uluitoare ale lui Beethoven este faptul că folosește tăcerea. Pauzele sale sînt printre cele mai pregnante viduri din univers : ca și golurile din spațiu, sînt pline de puterea tensiunii magnetice pusă în evidență de masa fiecărui corp ceresc. Asemenea pauze, pentru muzică, sînt esențiale. Cînd le experimentăm, simțim prezența pulsului, iar felul în care continuă muzica este minunat. Fraza următoare nu trebuie să vină nici prea devreme, nici prea tîrziu, căci atunci efectul magic se pierde, lungimea tăcerii fiind predeterminată și fatală.

Scanned with OKEN Scanner

După ce a terminat *Eroica*, Beethoven s-a apucat să lucreze la o altă simfonie, care avea să-i ia mult timp. Mozart a scris ultimele trei simfonii ale vieții sale într-o singură vară. Beethoven avea să se lupte cu aceasta cinci ani, timp în care a terminat totuși o alta *(a patra)*, a mai terminat și opera *Fidelio*, sublimul concert pentru vioară, concertul nr. 4 pentru pian, două sonate pentru pian și trei cvartete. În tot acest timp se întorcea înapoi pe urmele sale, lucrînd la monumentala sa simfonie pe care nu o putea sfîrși. În cele din urmă, în 1808, a simțit că era gata pentru a o trimite editorului său, urmînd să apară ca *Simfonia a V-a*.

Simfonia clasică este una din formele muzicale pure cele mai răspîndite în Occident. Provenind din sonată a cărei formă în patru mișcări, Haydn, mai mult poate ca oricare alt compozitor, a ajutat să o aducă la structura sa finală, simfonia de obicei începe cu o mișcare de deschidere puternică, decisivă, urmînd apoi două mișcări de mijloc blînde (una rapidă și una lentă) și un final plin de viață. Asemenea lucrări nu sînt construite după o formulă, cu excepția doar a compozitorilor mai puțin buni. Marii maeștri pornesc de la un sens intuitiv al continuității perfecte generată de materialul tematic și armonic. Cheia formei rezidă în aceea a mișcării de deschidere, în mod tradițional turnată în secvența „Expoziție-dezvoltare-recapitulare", cunoscută sub denumirea de forma de sonată. Compozitorul își expune ideea melodică inițială, continuînd-o pînă într-un punct, unde este gata să introducă tema contrastantă. Cînd au fost pe deplin expuse, li se dă o dezvoltare, cît poate compozitorul să o invente. Totuși, oricît de departe călătorește compozitorul, el știe care este scopul său final, anume de a se reîntoarce la o reafirmare a temei de deschidere. Recunoaștem peisajul familiar și revenim acasă la un liman sigur, după periplu întreprins.

Forma de sonată este asemenea pîntecelui, iar noi ne dezvoltăm în interior, punînd punctele noastre personale de vedere în sonată ca conținutul său. Forma se poate repeta, dar conținutul este original. Ne dăm seama de aceasta la Haydn, și mai clar încă la Mozart și la nimeni altcineva mai cu mai multă forță decît la Beethoven. El pune în sonată o „dezvoltare" personală care promite să eclipseze „forma". Nu rămîne pentru el un simplu recipient, căci fiecare frază crește în mod organic cu o spontaneitate aparentă din ceea ce apăruse mai înainte. Într-o simfonie academică a epocii, recapitularea mișcării de deschidere era dictată de convenții, adesea după o secție de mijloc insipidă a cărei lipsă de inventivitate am fi putut să o prevedem din expunerea însăși. De fapt, forma muzicală nu fusese altădată decît două expuneri, fără a avea nimic între ele, neîndoielnic ceva de origine populară, care supraviețuiește în modul cel mai limpede în scherzo.

Beethoven, pur și simplu, nu poate considera forma și prima lui idee melodică fixe și definitive. Caietele sale de note sînt pline de tot felul de teme întoarse în toate chipurile. Forma este ca armătura de metal a unui sculptor în humă sau ipsos. Atît timp cît nu este exactă, corectă, lucrarea sculptorului nu se menține, va fi o lipsă de echilibru, de proporție sau energie. De fapt, Beethoven scoate din materialul său

Scanned with OKEN Scanner

prim o esență, reducîndu-l și compresîndu-l, la început simplificîndu-l la maximum și numai apoi tratîndu-l ca pe o sămînță, care va germina și va înflori.

Compozitorul american Charles Ives observa odată că Beethoven ar fi putut face o mulțime de bani, „dacă ar fi scris numai simfonii *pentru* oameni și nu *oamenilor*". Dar cînd Beethoven a început să atace *Simfonia a V-a* își lua o sarcină în privința formei mai mare decît oricare alta încercată mai înainte. Nu numai că a schimbat ceea ce fusese acceptat ca material pentru simfonie, a căutat să unifice temele tuturor mișcărilor, așa încît dezvoltarea lor să reflecte o unitate totală, pe măsură ce lucrarea înainta. De fapt, scherzo-ul continuă fără întrerupere — o libertate nemaiîntîlnită pînă atunci — direct în finalul luminos, unde Beethoven, întotdeauna un orchestrator abil, aduce tromboane, obișnuite numai la operă, pentru prima oară în partiturile sale și în istoria orchestrei de concert. Este o lovitură de maestru, o rază de lumină a cărei temă nobilă reprezintă o transformare a celor aflate atît în mișcarea lentă, cît și în scherzo.

Măreția sufletului lui Beethoven transcede meșteșugul în sine iluminîndu-l. Pe măsură ce devenea mai închis în surzenia lui, el născocea diferite mijloace elaborate pentru a-i ajuta auzul, încît să poată prinde vibrațiile direct din pian, aplicînd o baghetă pe claviatură și apăsînd celălalt capăt direct într-o parte a capului. Izolarea lui Beethoven pune în evidență ceva nou în muzica occidentală : separarea între interpret și compozitor, care începuse odată cu secolul al XIX-lea. Cei doi au existat întotdeauna separat, dar în general compozitorii au fost și interpreți, chiar virtuozi, ca Mozart și Bach. Surzenia lui Beethoven l-a obligat să folosească metode de a compune numai pe hîrtie, începînd un proces care ajută să ducă la disolvare, la o fragmentare a muzicii occidentale, opusul moștenirii pe care sperăm să o lăsăm mai departe.

La începutul epocii romantice, Beethoven reprezenta un stîlp al muzicii occidentale, celălalt fiind Franz Schubert. Acesta era modest și umil, pe cît era Beethoven de dominator și arogant ; tot atît de intuitiv, pe cît Beethoven era filosofic, loial în fața frămîntărilor interioare subiective ale omului, chiar a coșmarurilor acestuia, după cum Beethoven era loial față de luptele personale și sociale ale omului. Ca și Beethovtn, el nu și-a auzit executate multe dintre marile lui lucrări, — Beethoven, din cauza surzeniei, iar Schubert pentru că marile lui lucrări erau necunoscute. Totuși, fenomenul lui Schubert stă în faptul că el reprezintă una din acele inevitabile pietre de hotar care se ridică în calea omului spre realizare, o conștiință răspunzătoare față de sine mai mult decît în fața unei puteri mai înalte. Vocea lui Schubert devine dintr-o dată vocea Fiecărui Om. Beethoven este cataclistic, adresîndu-se unui milion de oameni, pe cînd Schubert vorbește cu fiecare ființă în parte, de la inimă la inimă.

Născut în 1797, o generație după Beethoven, Schubert a fost ca băiat un foarte bun cîntăreț, dar cu adolescența, vocea i s-a schimbat, asemănîndu-se cu un fel de orăcăit. Era foarte iscusit ca pianist, fără a avea temperament pentru a deveni solist celebru. Lucrările lui de

Scanned with OKEN Scanner

proporții ar fi putut rămîne necunoscute, dar melodiile de dans ale lui Schubert, acele *Ländlers,* erau tot atît de populare ca și ale contemporanilor săi, Josef Lanner și Johann Strauss, iar liedurile sale au fost îndrăgite de la început. Sînt poate cele mai emoționante și valabile documente despre omul însingurat, uneori liber și vesel, alteori părăsit și în suferință, fără reconfortare părintească.

Cariera de compozitor a lui Schubert a început pe cînd avea 14 ani și a durat pînă la moartea sa, tragic de timpurie, la treizeci și unu de ani. În acest timp, nu a scris numai opere, muzică de teatru, simfonii și o minunată muzică de cameră, ci și peste șase sute de lieduri. Uneori compunea cîte șase într-o singură zi. El era iscusit judecător al poeziei, alegînd poeți ca Goethe, Grillparzer, Heine, chiar și pe Shakespeare, o dată sau de două ori. Dar a folosit și diferite versuri nesemnificative, care trăiesc azi, numai pentru că Schubert le-a pus pe muzică. Sensibilitatea lui în privința împreunării cuvintelor cu melodia este aproape fără cusur, chiar și atunci cînd face apel la cele mai simple mijloace. Ușurința pe care o avea de a compune uimea pe contemporanii săi. Există unele povești, cum își arunca doar privirea asupra unei poezii, o studia cîteva clipe și apoi spunea : „Am prins-o". Pleca în grabă pentru a se întoarce mai tîrziu, în aceeași zi, cu poezia pusă complet pe note. Sub acest aspect Schubert este mai mult un artist boem pătruns de inspirația momentului cu o trăsătură genială, stereotipul devenit popular mai tîrziu în perioada victoriană, dar aproape întotdeauna departe de adevăr.

Creația lui Schubert, cu excepția liedurilor, dansurilor și o parte din muzica de cameră, a avut nevoie de mult timp pentru a intra într-un repertoriu. Această muzică nu era în sensul muzicii eroice a lui Beethoven sau în felul deschis, sociabil, al operelor lui Rossini ori Bellini al căror stil vocal, plin de virtuozitate, a dominat gustul publicului cea mai mare parte a primei jumătăți a secolului al XIX-lea. Marea majoritate din cele mai frumoase compoziții ale lui Schubert a rămas tăinuită prin sertare decenii de-a rîndul, iar o bună parte s-a pierdut. Adevărul este că Schubert nu a fost în stare să se lupte pentru muzica lui, în felul în care a făcut-o Beethoven, impunîndu-le editorilor condiții ferme și proteguindu-și copyrightul, deși a încercat. Ca și viorile lui Guarnerius, cele mai multe dintre lucrările lui Schubert au trebuit să-și taie drum în lume, fără a fi înfrumusețate de contracte sau patroni măriți. Ne vine greu să credem că *Simfonia neterminată* nu și-a avut prima audiție pînă în 1865, la treizeci și șase de ani după moartea lui Schubert și numai la cîteva săptămîni după premiera operei lui Wagner : *Tristan și Isolda.*

Compozitorul, ca promotor și impresar al propriilor sale lucrări, este o idee care în cele din urmă a prins în secolul al XIX- ea. Händel, Bach, Mozart și-au făcut începuturile în această direcție. Bach (ca și Purcell), de cele mai multe ori, compunea din motive imediate, practice. La sosirea sa la Leipzig, Bach a înlăturat lucrările predecesorului său și se aștepta pe deplin ca la fel să se întîmple și cu muzica sa, după ce va fi murit. Muzica contemporană era singura muzică cîntată, iar compozitorul interpret avea să facă față unei întregi hoarde de rivali. Mo-

Scanned with OKEN Scanner

zart a scris atît de multe concerte de pian, pentru a avea noi lucrări pe care să le prezinte în concertele la care el era principalul dirijor și solist. Părțile pentru pian a multora dintre acestea nici nu erau măcar terminate, într-o oarecare măsură, pentru că era atît de ocupat și știa pe dinafară ce vroia să cînte și totodată pentru că putea astfel să păstreze în siguranță secretul, într-o vreme cînd lucrările erau furate atît de ușor. Schubert, pur și simplu, nu a știut ce înseamnă a fi negustor, calitate care la început nu era esențială compozitorilor.

Pînă în zilele noastre, apariția în public a reprezentat o parte vitală din viața fiecărui muzician, inclusiv și a compozitorului. Beethoven a continuat să apară ca pianist mult după ce își pierduse auzul, iar concertele de pian și sonatele grele erau scrise în parte ca să-și arate talentele sale pentru claviatură. Chiar și după ce asurzise complet, încă mai încerca să dirijeze, ultima ocazie fiind prima audiție a *Simfoniei a IX-a*, iată cît de important era pentru el rolul de a apărea în public. Acest eveniment care s-a bucurat de o imensă publicitate în 1824, anticipat de întreaga Viență, avînd loc la șapte ani după prima audiție a ultimei simfonii a lui Beethoven, s-a dovedit a fi aproape un dezastru. Interpretarea a fost salvată pentru că un dirijor competent, în mod discret, dirija în spatele lui Beethoven, iar executanții îl urmăreau pe el mai curînd decît pe Beethoven. Totuși, dragostea Vienei pentru acest om și forța exercitată de simfonie asupra publicului a fost de așa natură, încît acesta, dîndu-și seama în cele din urmă că Beethoven nu putea auzi aplauzele, i-a fluturat în fața ochilor o adevărată mare de batiste albe. Se prea poate ca Schubert, pe atunci în vîrstă de 27 de ani, să fi fost în rîndurile auditoriului. În decursul a cinci ani, amîndoi compozitorii erau morți. Moștenirea lor însă avea să domine muzica occidentală pînă la sfîrșitul secolului și apoi în secolul nostru. Compozitorul devenise în mod neîndoielnic soarele care încălzește și în jurul căruia celelalte planete muzicale se vor roti.

Apelul lui Schubert este uneori fără speranță. Înainte de Schubert, fiecare emoție muzicală, chiar și cele mai pasionate, lăsau să se audă ecoul unei porunci sociale. Fără de apărare, neproteguit, acest om obișnuit a devenit prin muzica sa încarnarea suferinței mortale, suferința pe care o cînta pînă la un grad aproape de nesuportat, o tînjire după dragoste care nu era nici religioasă, nici eroică, dar care dăinuie în experiența noastră a tuturor. Ideea slujirii unei zeități suverane este o structură care, în mod inevitabil, trebuie să tremure cînd temelia este atacată de pasiunile și îndoielile slujitorilor săi.

Spre deosebire de Beethoven, Schubert nu proclamă, el contemplă. Liedurile, cvartetele, simfoniile sale și misele se mișcă în voie, au o ținută omenească. În cîntece, el contopește într-o singură expresie muzica și cuvintele, ca și cum aceasta ar fi unica modalitate, în care noi, ființe omenești, am putea vorbi unii cu alții. El împreună venerația cu dragostea, unitate pe care ne-o prezintă în mod evident în *Ave Maria*, cîntec destul de apropiat de serenada lui, la fel de duioasă.

Schubert, acest prim romantic, de la căsătoria la Viena a culturii mediterane cu cea trans-alpină, rămîne un fenomen pe care-l putem revendica. Schubert s-a născut într-o perioadă cînd filosofiile se cioc-

Scanned with OKEN Scanner

neau, stăpînind o imaginație muzicală vastă, fiind întotdeauna la marginea sărăciei, prin firea sa, nepăsător și tragic, după circumstanțe. Este copleșitor faptul că Schubert putea evoca halucinația, spectralul, ca parte esențială din om, chiar în orașul în care, mai tîrziu, Sigmud Freud avea să urmărească aceleași trăsături din om cu o perseverență atît de puternică și încărcată de presimțiri. Vocea lui Schubert este cea a muritorului care împlinește transcedentalul și imortalitatea prin mijloace cunoscute doar de el, viersul păsării devenit rugăciune. Dacă nu ar fi murit la 31 de ani, în 1828, ar fi putut oare să păstreze această intensă vrajă ?

Cred că în noi toți există ceva constant, un sentiment a ceea ce e corect, al echilibrului, o armonie cu noi înșine și cu lumea în mijlocul căreia trebuie să trăim. Totuși, avem nevoie să sperăm în ceva care este dincolo de noi și ne ajută să dăm vieților noastre dimensiuni și direcții. Muzica trăiește și respiră ca să ne spună tocmai asta : cine sîntem și la ce ne așteptăm. În Bach, ca și în Mozart sau Schubert, există o cale între noi și infinit. Doresc să închei acest capitol, reamintindu-mi ceea ce pentru mine este unul din momentele cele mai minunate din întreaga muzică, mișcarea lentă din sublimul concert de Beethoven pentru vioară. O asemenea muzică reprezintă ce-i mai bun în noi toți, ceea ce numim umanitate.

Scanned with OKEN Scanner

5

TIMPUL INDIVIDUALITĂȚII

Epoca industrială aduce pianul modern, imensa orchestră simfonică, opera mare. Paganini, Chopin și Liszt devin întruchiparea solistului romantic virtuoz. Se dezvoltă orașele, muzica populară și folclorică se urbanizează. Apare imnul național. Verdi este eroul cultural al națiunii italiene în formare. Wagner eliberează muzica occidentală din ancorajul său. Naționalismul capătă o formă muzicală în lucrările lui Ceaikovski și a altor compozitori și în melodii populare ca flamenco. Brahms își păstrează contactul cu rădăcinile folclorice, iar valsurile lui Strauss străbat Europa.

Epoca romantică începe în anul 1800 și ține pînă în secolul nostru, fiind denumită uneori de către istoricii germani *Sturm und Drang*, termen foarte larg, acoperind trăsăturile politice, transformările culturale și eliberarea personală. Pînzele lui Turner și Delacroix sînt caracteristice pentru spiritul timpului, ca și romanele lui Scott și Goethe, poeziile lui Blake și Coleridge, piesele de teatru ale lui Schiller, operele lui Bellini și Weber. Era și momentul, cînd dezvoltarea industrială începuse cu adevărat în Vest ; orașele căpătau o importanță și mai mare, iar aplicațiile practice ale locomotivei cu aburi a lui James Watts se înmulțeau. În această perioadă de expansiune socială și artistică, crearea de către compozitor al unui mod specific de expresie, aparținîndu-i numai lui, devenise o parte a proclamării identității sale, tot așa după cum o limbă identifică un popor. Pentru mulți compozitori, care au urmat lui Beethoven, orchestra simfonică constituia un cîmp de luptă ideal, unde să-și pună la încercare rezistența. La fel ca opera, orchestra simfonică este unul din cele mai costisitoare ansambluri din muzica occidentală. Se știe că opera a fost creată pentru o epocă a aristocrației, în care toate accesoriile ornamentale ale ceremoniei pe scenă erau pe măsura așteptărilor publicului. Prin contrast, orchestra este mult mai restrînsă și mai eroică. A aduce laolaltă mai multe instrumente era un obicei vechi, așa după cum am văzut. Dar orchestra ca atare, ca instrument expresiv, ajunsese să fie folosită în secolul al XIX-lea, pentru una din cele mai personale muzici cunoscute, simfoniile și concertele compozitorilor romantici. Această epocă este dominată de experiența subiectivă, cînd viața individuală a devenit centrul preocupărilor pentru societate și artă.

Scanned with OKEN Scanner

În epoca romantică s-a produs acea profundă mișcare, de la venerarea lui Dumnezeu la exaltarea individului și, în mod similar, de la teama de Dumnezeu, la teama de om. Schimbarea a început încă din timpul Renașterii, cu o puternică fascinație produsă de ideea că omul este măsura tuturor lucrurilor, iar creațiile omului, măsură a ordinei celei mai pure și frumuseții absolute. Implicațiile acestei modificări s-au desfășurat și au înflorit, în secolul al XIX-lea, cînd, așa cum a fost odată situația în Grecia, artistul, poetul și filosoful și-au reluat rolurile în inima lucrurilor.

Pe măsură ce orașele Europei se dezvoltau, oamenii aveau nevoie de coeziune, țel și orientare. Marea orchestră simfonică este un microcosmos al acestei evoluții. Reunește o masă puternică, dar neformată, de tot felul de sunete și zgomote care cer să li se dea formă, structură și scop creator. Acesta ar putea fi unul din motivele pentru care orchestra a reușit să fie pe larg acceptată, să aibă chiar popularitate, în S.U.A.

Celebrarea emoțiilor artistului de dragul lor era semnul caracteristic al romantismului, iar arsenalul orchestrei simfonice este o armă formidabilă pentru această realizare. În mîinile maestrului francez Hector Berlioz, de exemplu, orchestra își asumă un caracter muzical special care nu poate fi confundat cu muzica interpretată de nimeni altcineva, un sunet a cărui splendoare exprimă exultarea individuală în sensul său de forță. Mulți îl consideră pe Berlioz ca părintele orchestrei moderne, după cum este și al artei dirijatului, deși au fost bineînțeles numeroși precursori. Muzica sa dezvăluie o nouă viziune a societății.

Hector Berlioz era un virtuoz al orchestrei, compozitor și dirijor, care încerca o adevărată bucurie să reunească cîte 150 de executanți sau mai mulți. Berlioz a dezvoltat arta orchestrației la un nivel abia cunoscut pînă atunci, începînd cu lucrări ca *Simfonia fantastică, Uvertura la Carnavalul roman ;* operele sale, de asemenea, în special *Benvenuto Cellini,* care a creat o senzație la Paris, la premiera din 10 septembrie 1838, Berlioz a pregătit calea pentru marile orchestre necesare dramelor muzicale ale lui Wagner și simfoniilor lui Gustav Mahler.

Orchestrația, desemnarea unor instrumente specifice pentru fiecare parte separată, într-o partitură, începuse încă de la sfîrșitul Renașterii. Am văzut cum această artă înflorise în timpul fraților Gabrieli, la Veneția. În muzica orchestrală a perioadei barocului, de fapt pînă în zilele lui Mozart și Haydn, partiturile erau adesea scrise numai cu linia principală melodică pentru viorile I, iar celelalte instrumente erau folosite pentru a completa armonia. În ultimele sale simfonii, Haydn a acordat instrumentelor de suflat din lemn o proeminență mai mare, ceea ce a dat o deosebită strălucire partiturilor lui. Beethoven a lărgit foarte mult tehnica orchestrației, în special în mînuirea instrumentelor de suflat de alamă, instrumentelor de percuție și timpane. În scherzo din *Simfonia a IX-a,* folosirea a două timpane, acordate în tonalități diferite, ca instrumente soliste în prima expunere a temei a dus, la premieră, la o revărsare de admirație din partea auditoriului. Berlioz a învățat mult de la Beethoven, și la rîndul lui a dat celorlalți o posi-

Scanned with OKEN Scanner

bilitate de abordare a orchestrei, unde fiecare instrument are propriul său loc și nici unul nu poate fi considerat subordonat.

În cîțiva ani doar, după moartea lui Beethoven, toate formele muzicii occidentale au început să se desprindă de convențiile stabilite, moștenite din perioada clasică și barocă. Berlioz a fost unul dintre mulții muzicieni care a răspuns unei tendințe de libertate a expresiei, o eliberare a sentimentului, ceea ce a adus o revoluție în operă ca si în muzica de dans și concert. Epoca romantică, fără îndoială, a fost aceea a virtuozului, iar dacă Berlioz era steaua orchestrei, nici un compozitor-interpret nu s-a dovedit mai celebru decît Nicolò Paganini. Prieten și protector al lui Berlioz, acesta a compus pentru el simfonia *Harold în Italia*, cu solo de violă, celălalt instrument al lui Paganini.

Paganini s-a născut la Genova, în 1782, și și-a făcut debutul ca violonist la vîrsta de nouă ani. Din 1805 se lansase într-o carieră destinată să-l transforme în legendă. Este sigur că nici un alt artist nu a creat o senzație mai mare prin interpretările lui, nici chiar Franz Liszt. Nu posedăm nici o înregistrare de a interpretărilor lui Paganini, dar avem în schimb muzica pe care a compus-o pentru el, și aceasta ne spune fără putere de tăgadă că a fost unul dintre cei mai extraordinari violoniști din istorie. O parte din atracția pe care o exercita Paganini stătea și în înfățișarea lui cadaverică, și nu a făcut nimic pentru a împrăștia zvonurile despre pactul lui cu Diavolul, știind că acesta constituia un deosebit suport pentru succesul lui. El a fost agentul lui cel mai bun, și-a aranjat cariera de o manieră tot atît de magistrală ca și aceea în care cînta. Primul artist într-adevăr comercial, și-a tăiat drumul de-a curmezișul continentului european, cunoscînd triumf după triumf, asemenea unui mare general sau unui boxer profesionist. Tuberculos, slăbănog, îmbrăcat în negru din cap pînă-n picioare, mîinile lui imense contrastînd cu delicatețea instrumentului său, apărea ca o figură impresionantă. Se prea poate ca Schubert să-l fi auzit cîntînd, căci Paganini a avut un concert la Viena, în martie 1828, cu o jumătate de an înainte de moartea acestuia, încasînd la un singur concert ceea ce Schubert realizase dintr-o întreagă serie. Paganini avea numai 58 de ani cînd a murit ros de multe boli, cu vocea complet pierdută.

Am fost întotdeauna un admirator al lui Paganini, plin de entuziasm, datorită în mare parte maestrului meu George Enescu, iar acum această admirație este împărtășită de soția mea Diana, care a adunat una din cele mai minunate colecții de obiecte legate de Paganini. Printre acestea este și un portret al lui Paganini, pe cînd avea treizeci de ani, înfățișînd un tînăr plin de sensibilitate, sigur, o figură totuși de vizionar, gîndindu-se, fără îndoială, să producă cît mai multe efecte și să născocească piedici în calea violoniștilor mai puțin buni. O altă pînză foarte impresionantă, pictată în Anglia, pe cînd avea cinzeci și șase de ani, reprezintă un bătrîn suferind de cancer al gîtului, în pragul morții.

Poate că între toate lucrările sale, cuprinzînd concerte pentru vioară și violă și variațiile pe arii populare, cel mai important pentru vioară rămîne grupul celor *Douăzeci și patru de capricii*, un „vademecum" al violonistului. Imaginația tehnică a lui Paganini era fără prece-

Scanned with OKEN Scanner

dent, și printre multe alte efecte, el a dezvoltat și folosirea într-un grad surprinzător a flageoletelor artificiale. Aceasta este o tehnică în care un deget (primul sau al doilea) de la mîna stîngă apasă coarda într-un anumit punct, iar un altul, (al treilea sau al patrulea) o atinge ușurel la o distanță critică, îngăduind arcușului să producă vibrații în coardă, nu în întregimea ei, ci în diferite secții — ca și coarda de sărit, despre care s-a vorbit mai înainte. Un singur sunet armonic nu era suficient pentru Paganini, el producea două sunete simultan pe două coarde, scurtîndu-le cu primele două degete și abia atingînd cu celelalte două la distanțe corecte. Sunetele armonice ale viorii au o rezonanță stranie, un sunet fluierat cu care îi plăcea lui Paganini să-și paralizeze ascultătorii.

El era de asemenea și un iscusit chitarist, preocupat să combine tehnicile celor două instrumente, ciupind coardele pentru a scoate sunetele armonice cu unele degete de la mîna stîngă (de obicei degetul mic), în timp ce articulează melodia cu celelalte. Este un șiretlic dificil, dar nu chiar atît de greu cum pare, dacă lucrarea a fost bine pregătită. Un exemplu bun îl constituie Variațiile lui Paganini pe „Nel cor piu non mi sento". Sunetul simultan al notelor ciupite și cîntate cu arcușul produce un efect senzațional la vioară și a contribuit foarte mult la cele ce se vorbeau despre legăturile lui Paganini cu Diavolul.

Ca și Guarneri del Gesù, pe o vioară de a cărui cînta și îi scotea în evidență calitățile (ajunsese să fie cunoscută sub denumirea de „Tunul"), la început Paganini prefera să-și petreacă timpul jucînd cărți sau cu alte distracții. Vioara Guarnerius îi fusese dată de un negustor francez, care i-o împrumutase și apoi a stăruit să o păstreze, după ce l-a auzit cîntînd, o întîmplare fericită, căci Paganini își amanetase vioara ca să-și plătească datoriile de la jocul de cărți.

Paganini a trăit viața eroului romantic popular. Patima lui pentru jocul de cărți l-a costat mult, dar cînd a cîștigat o vioară Stradivarius cîntînd la prima vedere, fără nici o greșeală un concert dificil, n-a mai fost un joc de noroc. S-ar fi zis că cei 250 de ani în care s-au făcut măiestrite viori italiene, începînd de la Amati, ca și marele interpretări italienești la vioară (căci rolul lui fusese bine repetat) fuseseră ca o pregătire pentru el. Într-un fel, Paganini era captivul propriei sale faime. Îndrăgea muzica de cameră pe care o cînta adesea cu prieteni acasă. Îi plăcea foarte mult și *Concertul pentru vioară* de Beethoven, dar nu era permanent în repertoriul său, căci publicul aștepta de la el focuri de artificii.

Paganini este unul dintre puținii virtuozi ai epocii a cărui creație a supraviețuit reputației sale. El nu și-a publicat o mare parte din compoziții, preferînd să-și păstreze secretul. Capriciile sînt virtual singurele lucrări scrise de mîna lui în acea manieră foarte elaborată, pînă la cel mai mic amănunt, care desigur caracteriza și comportarea sa pe podium în sălile de concert. Cele cinci concerte care au rămas, în mare parte uitate după moartea sa, sînt mai curînd niște scheme pentru darurile sale de a improviza, deși primul concert este complet, atît în

Scanned with OKEN Scanner

partea solistului cît și în acompaniament. Paganini a scris odată unui prieten : „Dorința de a mă asculta din nou va dăinui întotdeauna. Cîți Paganini crezi că există pe acest pămînt ?".

Cu dezvoltarea rapidă a orașelor, solistul a apărut ca un erou individual potențial, un ideal către care spiritul revoluționar progresist al epocii putea să aspire. Solistul era capabil în mod efectiv să satisfacă și un public mult mai numeros, în săli de două mii de locuri, sau chiar și mai multe. Aristocrația a fost prima care a umplut aceste săli, dar nici bancherii, juriștii și negustorii nu au rămas mai prejos. La drept vorbind, importanța solistului se datora perfecționării tehnicii, atît în interpretare, cît și executarea instrumentelor în decursul a cîtorva sute de ani. La sfîrșitul secolului al XVIII-lea, violonistul Jean Baptiste Viotti făcuse cunoscută vioara Stradivarius, după cum a făcut mai tîrziu Paganini cu vioara lui Guarnerius, dar amîndoi au folosit metode de interpretare care începuseră cu Alessandro Striggio și alții, cu trei sute de ani mai devreme.

Apariția solistului virtuoz a mărit rolul improvizației. La operă, cîntărețul fusese întotdeauna considerat ca fiind liber să înfrumusețeze oricare arie sau ansamblu, dar această libertate instrumentiștii au avut-o mai tîrziu. Mozart este unul dintre primii maeștri adevărați ai acestui moment — într-un concert — numit cadență, înaintea finalului, *tutti*, care înseamnă în italiană „toți", cînd orchestra încetează, și solistul rămîne să improvizeze pe teme și figurații din mișcarea precedentă. Concertele sînt de cele mai adeseori în trei părți : repede-lent-mai repede, destul de variat pentru a îngădui o etalare completă a abilității solistului, cu o mișcare deosebit de repede în final. Cadența era de obicei înserată în prima și ultima mișcare. Opunerea solistului întregii orchestre este o practică datînd de la Händel și Corelli. Începînd cu Mozart, solistului i s-a dat posibilitatea să facă dovadă de abilitatea sa de a improviza. Dacă avea o performanță strălucitoare, revenirea melodiei principale putea să pară ca un fel de omagiu al compozitorului adus solistului, vorbind figurativ. De obicei, compozitorul și solistul erau una și aceeași persoană, dar mai tîrziu, cînd virtuozul a devenit o specie diferită, a început lupta pentru supremație. Dacă nu plăcea cadența, superioritatea inventivității compozitorului apărea limpede pentru toți. Solistul trebuia să încerce să-l bată pe compozitor chiar în propriul lui joc, căci în acest moment final, înainte de sfîrșit, compozitorul își jucase toate cărțile, și solistul putea să impresioneze prin diferite șiretlicuri ale instrumentului, pe care puțini compozitori ar fi știut cum să le aștearnă pe hîrtie.

Chiar profesorul meu, George Enescu, el însuși un minunat compozitor, nu s-ar fi gîndit să improvizeze fiecare cadență, mai mult decît un mare solist, ca Joseph Joachim, care a compus cadențe pentru concertele de vioară de Beethoven, Brahms și Mozart. Violoniștii au călătorit în lungul și în latul Europei, perfecționîndu-și interpretările, inclusiv și toate cadențele pe care puteai să le suspectezi că ar fi împrumutate. Puține persoane din auditoriu ar fi putut să-și amintească, de la un concert la altul, cum trebuia să fie o cadență, așa încît solistul era

Scanned with OKEN Scanner

de obicei în siguranță. Pe măsură ce o astfel de muzică devenea mai bine cunoscută, predominau cadențele cele mai bune. Cum compozițiile erau din ce în ce mai unitare, iar în mod concomitent interpreții mai puțin creatori, compozitorii au început să-și scrie propriile lor cadențe. Beethoven a făcut-o pentru ultimul lui concert de pian, *Imperialul*. Pînă în cele din urmă, rămăsese foarte puțin pentru imaginația interpretului, iar aderarea servilă la nota scrisă devenise mai mult un fel de închisoare. În zilele noastre învățăm din nou să respirăm, să ne încercăm aripile.

În secolul al XX-lea, publicul este din ce în ce mai familiarizat cu numeroase creații muzicale. Așadar, totul depinde de calitatea interpretului, deși azi chiar, o lucrare prost interpretată poate să facă să crească supraaprecierea unui public critic exigent. Cunoaștem destul de bine lucrarea pentru a ne da seama că va ajunge la sfîrșit fără dificultăți. Cu totul altceva se petrece cînd ascultăm muzica indiană, în fața căreia trebuie să capitulăm pe măsură ce urmărim interpreții în elanuri creatoare de fantezie. Dacă nu improvizează în mod creator și nu ne atrag și reține atenția, bazîndu-se mai curînd pe secvențe convenționale prefabricate învățate pe de rost, muzica devine de nesuportat. Ascultătorul recunoaște în mod infailibil că originalitatea și frumusețea sînt în ultimă instanță mai copleșitoare, indiferent dacă interpretarea este perfectă, mecanică sau de mîntuială.

Muzica romantică a secolului al XIX-lea și de la începutul secolului al XX-lea este încă cel mai mult cîntată în sălile de concert din lume. Nici într-un moment din trecut, din istoria muzicii, nu a fost în circulație atîta muzică veche ca acum. Înțeleg foarte bine frustrarea compozitorilor din zilele noastre față de această situație. Nu are rost să li se spună că în timpul lui Beethoven sau Paganini nu s-ar fi tolerat o asemenea situație. De fapt, ideea nu ar fi apărut atunci. Bach avea dreptate, muzica era în mod constant o sursă care se autoreînnoia, întocmai cum rîurile absorb zăpezile topite în fiecare primăvară — uneori se revarsă în torente. O extraordinar de lungă perioadă de timp am stăruit într-un trecut muzical foarte puternic. Totuși, nu avem decît să ne amintim de Bartók și de Stravinski, printre alții, pentru a ne da seama că titanii muzicii nu aparțin numai timpului dus.

Ce fascinație exercită asupra noastră trecutul ? Este pur și simplu pentru că vrem să ajungem la sursele dătătoare de viață ale muzicii, tot așa cum avem nevoie de oxigen și căutăm apa să ne stingem setea, neacceptînd înlocuitori. Cred că o mare parte din muzica occidentală a devenit sintetică, experimentală, arbitrară, supra-intelectualizată, glorioasă poate pentru inițiat, dar de nedescifrat pentru rest. Ca o reflectare fidelă a timpului nostru este zgomotoasă, agresivă, dezagregată și adesea urîtă. Totuși, muzica exotică și contemporană de multe ori prosperă, în special în rîndul tinerilor. Spre deosebire de generațiile precedente, nu mai putem alege capodoperele din marea abundență de muzică „asamblată", derivată sau la modă, o parte din care ar putea fi atrăgătoare sau chiar folositoare, dar nu de o valoare durabilă.

Scanned with OKEN Scanner

Muzica romantică, de obicei, sugerează expresivitate și libertate, un avînt spre sferele înalte, o cufundare în beznă. Muzica poate transmite sau crea o imensă diversitate de sentimente. Aceasta este legată de procesul prin care noi percepem muzica și o selecționăm în mintea noastră. Știm acum, de exemplu, că jumătatea dreaptă a creierului controlează partea stîngă a corpului nostru și vice versa. Dar mai mult decît atît, am descoperit că fiecare din cele două jumătăți ale creierului poate juca un rol cu totul diferit în relația cu muzica, deosebirea în privința înălțimii sunetului, a melodiei, a ritmului se află în partea dreaptă, care este și sursa vieții emotive. Jumătatea stîngă a creierului intră în acțiune printr-o capacitate pentru analiză și descifrare, îndeplinind aceeași funcție în probleme de matematică, știință și, deasemenea, vorbire. Pare să fie adevărat, indiferent dacă sîntem stîngaci sau nu.

Această descriere stenografică suprasimplifică procesul foarte complex al învățării prin exercițiu de a realiza o sinteză între stînga și dreapta. Una din manifestările timpurii ale acestei sinteze este coordonarea ochilor și a mîinilor la un prunc, adorabilă la privit și vitală pentru dezvoltarea copilului. O alta este mersul, o armonizare infinit mai subtilă a emisferelor din stînga și dreapta a corpului și creierului. În privința auzului, încercări făcute de F. L. King și D. Kimura, în 1972, precizează că dominarea părții drepte a creierului pare să se aplice tuturor sunetelor nevorbite, ca rîsul, plînsul. Alte teste făcute în 1974 de T. G. Bever și R. J. Chiarello demonstrează că ascultători nepregătiți percep melodia în special în partea dreaptă, ca o formă generală, în timp ce ascultători experimentați implică partea stîngă a creierului în analiza grupurilor de relații. De fapt, aceste experiențe arată de asemenea că muzicieni pregătiți recunosc simple melodii mai ușor cu urechia dreaptă decît cea stîngă, prezentînd astfel o dominare a părții stîngi a creierului, deoarece nervul urechii drepte se află în această porțiune. Funcția analitică transformă muzica în vorbire pentru cei cu pregătire, în timp ce ascultătorul neexperimentat continuă să se folosească mai bine de urechea stîngă.

Acestea, ca și alte teste asemănătoare, au arătat că abilitatea de a recunoaște muzica poate fi suprimată, după cum se poate întîmpla și cu vorbirea. Condiția din urmă, numită afazie, este obișnuită la persoanele care au suferit o paralizie, afectîndu-le partea stîngă a creierului. Ceea ce este mai puțin observat, deși există, este *amusia*, pierderea discriminărilor muzicale la cei care au avut afectată partea dreaptă a creierului. Pentru că este o pierdere mai puțin critică, a fost neglijată. Dacă partea dreaptă a creierului este anesteziată, se va produce amusia, o stare în care abilitatea de a recunoaște sau a cînta note dispare, melodia devine monotonă. Vorbirea, în general, va rămîne, cel puțin pentru occidentali; există însă limbi africane și orientale care se deosebesc prin diferența de înălțime a sunetelor, care ar putea fi încă și mai serios afectată. Dacă se experimentează partea stîngă, subiectul nu poate să articuleze cuvinte, deși este capabil să cînte o melodie. De fapt, nu poate vorbi sau chiar recunoaște deloc vorbirea. Se pare că vorbirea silabică este o structură independentă de înălțimea sunetelor, pentru cei mai mulți oameni, și astfel nu depinde nici de auzirea sunetelor muzicale.

Scanned with OKEN Scanner

O parte a plăcerii în muzică rezidă tocmai în această sinteză între dreapta și stînga, între emoție și analiză. În muzica occidentală, compozitorul scrie mai întîi notele și astfel combină expresia cu abilitatea de a manipula materialele alese. Apoi interpretul contribuie cu partea lui, căci atît balanța din dreapta cît și din stînga este o sinteză între formă și conținut, pătrunzînd pînă la nivelele cele mai adînci ale conștiinței noastre. Tocmai acest aspect face ca executarea muzicii să fie atît de plină de viață, căci mesajul trebuie transmis la amîndouă nivelele. Muzica devine tot atît de mult a interpretului cît și a compozitorului, și în secolul al XIX-lea aceste perechi de măiestrii la indivizi diferiți s-au combinat pentru a produce lucrări care pînă în cele din urmă au dovedit că muzica occidentală este una dintre cele mai mari realizări ale omului.

Interacțiunea dreapta-stînga este foarte specială pentru instrumentul meu. Mîna dreaptă pune arcușul în contact cu coardele și aceasta este asemenea respirației și presiunii plămînilor pentru un cîntăreț. Și tot aici apare analiza și înțelesul, căci mișcarea fizică a acestei mîini și a brațului este controlată de jumătatea stîngă a creierului. Arcușul marchează intensitatea, coloritul, atacul și relaxarea. Guvernează întreaga linie și formă a frazei, întocmai după cum un poet alege cuvintele pentru a exprima sentimente. În plus, violonistul este total dependent de un echilibru în fiecare parte a trupului său, relația cu verticala și gravitatea ; poziția capului trebuie să fie verticală, totuși nu țeapănă. Sînt pătruns de credința că puterea specială a viorii se datorește în parte felului în care împreună inima și gîndirea, sentimentele și rațiunea. Aceste funcții separate de dreapta și stînga contribuie la dificultatea inerentă pentru a cînta bine la vioară. Este ca și cum ai încerca să te lovești ușurel cu mîna pe stomac și să te freci pe cap în același timp. Corpul nefiind total eliberat, are tendința de a dori ca amîndouă jumătățile să îndeplinească același lucru simultan.

Cînd predau lecții de vioară, subliniez în mod special această problemă, pe care o numesc „dizolvarea adeziunii mintale". Dirijorii de orchestre o cunosc foarte bine, căci mulți dintre ei dirijează cu amîndouă mîinile, bătînd aceeași timpi. adesea ca o imagine în oglindă. L-am văzut pe Pierre Boulez menținînd cu dreapta o bătaie constantă, în timp ce executa cele mai complexe subdiviziuni ritmice cu stînga. Copiii care au urmat cursul Dalcroze fac același lucru. Există și alți dirijori care folosesc mîna stîngă să întoarcă paginile și să-și taponeze fruntea.

În privința elevilor mei, încerc să-i ajut să-și dea seama de aceste „adeziuni" și să le înlăture. Am pregătit o seamă de exerciții speciale pentru cap, trunchi, brațe și mîini, care încurajează libertatea și independența, ca și coordonarea părților. Violoniștii au tendința ca atunci cînd mîna dreaptă duce arcușul în sus pe coardă sau în aer să se prepare pentru o trăsătură în jos, să întoarcă puțin capul sau chiar să lase în jos corpul pentru a întîlni mișcarea mîinii. Găsesc că e foarte folositor să experimentez în sens invers. Capul mișcă vioara pe claviculă, potrivind cu ajutorul degetului mare și a celorlalte degete unghiul la nivelul poziției mîinii stîngi de-a lungul coardelor. Aceste exerciții

Scanned with OKEN Scanner

dau interpretului un control mai sigur, căci reflexele automate greşite nu se mai amestecă cu acţiunea braţului şi a degetelor. Este foarte important de a lucra de la degete înapoi prin braţ, omoplaţi, pînă la degetele de la picioare, după cum este de asemenea important să urmezi direcţia opusă.

Cu cîţiva ani în urmă am înregistrat unele programe pentru televiziunea franceză privind rolul viorii în Europa de est. Am filmat o trupă de muzicanţi ţigani, la Budapesta, şi îmi aduc aminte cît de fascinant mi s-a părut cum era coordonată „respiraţia" întregului ansamblu în timp ce cînta. Se controlau perfect, puteau să accelereze sau să încetinească în mod simultan şi instantaneu în cadrul fiecărei fraze. Violonistul conducător, Lajos Boroş, stabilea tempo, iar întinderea şi culoarea vibrato-ului său, realizat cu stînga, era mai remarcabil decît sunetele scoase cu arcuşul cu mîna dreaptă. Boroş a interpretat unele dintre melodiile pe care le-a folosit şi Brahms în aranjamentele sale pentru *Dansurile Ungare*. Cînt această piesă de cînd eram copil, dar continui să o interpretez în stilul de concert, cu toate notele la locul lor, încercînd sentimentul că aşa se cere, şi sunetele emise sînt exacte. Acest violonist a interpretat în mod surprinzător melodiile originale. probabil aşa cum le-a auzit Brahms însuşi prima oară, cu cele mai bogate şi extraordinare ornamente şi schimbări de tempo. Singura modalitate prin care ai fi putut să-ţi dai seama de interpretarea lui ar fi fost să foloseşti un calculator sau să reduci tempo de cinci ori. Depăşea total puterea mea de înţelegere şi provenea dintr-un impuls complet diferit de al meu.

În felul cum lăutarul execută un ceardaş, în care dansatorii încep rar şi termină cu o mişcare repede, în dansul folosit de Brahms şi de Pablo Sarasate, violonistul virtuoz de la sfîrşitul secolului al XIX-lea se vedea că fusese dezvoltată o tehnică intuitivă pentru a satisface o viziune şi a da acelei viziuni o expresie exuberantă. Era o tehnică cultivată de sute de ani. Lajos Boroş mi-a spus că este al şaptelea fiu al unei familii de descendenţi din strămoşi violonişti din tată în fiu, ca şi familia Bach. Mi-a demonstrat chiar cum interpreta tatăl său anumite melodii, cu totul altfel decît el.

Artistul îşi dezvoltă ceea ce are nevoie, fie că doreşte să picteze, să sculpteze sau să cînte la un instrument. Modul nostru occidental clasic de interpretare la instrumente cu coarde a evoluat din mai multe secole de practică şi pregătire. Cei dintre noi care am fost astfel pregătiţi nu mai putem să pătrundem în lumea lăutarului ţigan, după cum nici el nu poate intra într-a noastră, oricît de mult ne-am aprecia unii pe alţii. Cred că această distanţă este la fel cu diferenţa dintre cele scrise şi nescrise. (Cît de mult am pierdut cu partiturile scrise sau tipărite). În felul cum cînta ţiganul era o inflexiune care nu putea fi sesizată, desigur se pierde de îndată ce folosim notaţiile. Este o expresie subtilă care poate fi comparată numai cu un interpret la instrumentul indian *sarangi*, cu toate coardele sale plăcute, fără îndoială unul dintre instrumentele cu arcuş cel mai dificil de mînuit.

Scanned with OKEN Scanner

Distanța între tradițiile scrise și nescrise s-a mărit pe măsură ce secolul al XIX-lea se apropia de sfîrșit. Modul de viață se schimba, după cum standardul general de trai din Europa occidentală creștea, împreună cu nivelul educației. Noțiunea de public evolua de asemenea. Apariția unui public general amator de muzica unui artist sau compozitor devenea rapid o trăsătură a urbanismului și prosperității. Acest auditoriu includea pe cel oficial și neoficial, în sala de concert și de operă sau pe lîngă manifestările muzicale din grădini și din parcuri.

În timpul romantismului, epocă a individualității, erau venerate mai presus de orice stelele de la operă. Compozitori ca Gioacchino Rossini (1792—1868) și Vincenzo Bellini (1801—1835) își scriau operele lirice și comice pentru a conveni talentelor unei Giuditta Pasta, Maria Malibran, sau unor cîntăreți ca Adolphe Nourrit și Luigi Lablache. Din asemenea lucrări ca : *Bărbierul din Sevilla, Semiramida* și *Wilhelm Tell* ale lui Rossini, ca și *Norma* și *Puritanii* lui Bellini, am moștenit termenul de *bel canto,* însemnînd pur și simplu a cînta frumos. A merge la operă reprezenta în același timp o sursă de intense experiențe emoționale și un mijloc de a-ți etala cunoștințele înalte culturale și sociale. Noul stil al operei romantice nu era limitat la Italia, de fapt lui Carl Maria von Weber (1786—1826) i se atribuie prima operă care poate fi astfel etichetată, *Der Freischütz.* În Franța, operele gigantice ale lui Giacomo Meyerbeer (1791—1864) aveau nevoie de distribuții foarte mari, de cîntăreți cu o înaltă măiestrie și o profuziune de efecte scenice, în special în *Huguenoții* și *Africana.* Transformarea operei a făcut posibile inovațiile de mai tîrziu ale lui Verdi și Wagner.

Muzica pătrundea din ce în ce mai mult în nenumărate medii foarte variate. Încă din evul mediu, muzica de dans, serenadele și tarafurile sătești satisfăceau în parte gustul pentru muzică al poporului. Acum, melodiile din opere, cele mai recente marșuri și valsuri aranjate pentru muzicile din grădini sau cîntate după ureche de doi, trei muzicieni, puteau fi auzite pretutindeni. Atît Schubert cît și Beethoven au scris astfel de muzică, după cum, înaintea lor, Mozart și Haydn compuseseră serenade și divertismente pentru plăcerea patronilor lor nobili. Pe măsură ce gustul pentru muzică creștea, mulți compozitori au scris melodii populare, special pentru distracții ușoare. La Viena, Joseph Lanner și Johann Strauss-senior rivalizau. Mai tîrziu, Mendelssohn și Brahms aveau să-și aducă contribuția.

Mozart a fost apogeul de la începutul erei clasice, iar muzica lui Brahms a reprezentat rodul epocii romantice tîrzii. Amîndoi și-au găsit inspirația, de o înaltă factură, în acel oraș unic Viena. Mozart a trăit acolo cea mai mare parte a vieții lui de adult, iar Brahms a fost atras pentru a-și petrece ultimii douăzeci de ani în îmbrățișarea seducătoare a orașului. Și azi Viena rămîne marcată de marele ei trecut. Plin de politețe și farmec, nu există un loc mai bun în care ai putea să simți veselia neînfrînată a orașului, decît în Grinzing, suburbie bucolică a Vienei. Aici se mai poate auzi încă o muzică tot atît de specifică ca și acel vin nou de toamnă care te amețește, *Heuriger.* Este o muzică de trubaduri și țigani, plină de eleganță și abandon ; o astfel de muzică

Scanned with OKEN Scanner

nu poate fi exportată, *nu* numai pentru că ar fi greu de înțeles, ci pentru că, asemenea unei flori rupte de pe lăstarul viu, se ofilește în mîini străine, într-un loc necunoscut. I se spune *Schrammelmusik,* după familia Schrammel care a creat prima această formă locală de distracții. Valoarea ei intrinsecă s-ar putea să fie destul de săracă, și termenul azi este într-o oarecare măsură peiorativ, ceea ce regret, căci pentru mine reflectă o bucurie totală, fără a mi se părea deloc inferioară în amintirea timpurilor celor mai bune din Imperiul austro-ungar. Azi nu a rămas decît doar un ecou, o tapiserie uzată, exuberanța originală nemaifiind suficientă pentru a cuprinde întinderea impulsului inițial. În această tradiție muzicală a lui Johann Schrammel ne aflăm la jumătatea drumului între improvizațiile de muzică folclorică, întotdeauna cîntată după ureche, și muzica de concert urbană, domesticită, scrisă. Schrammel și Strauss au fost contemporani, iar satul Grinzing era domeniul rustic al lui Schrammel, așa cum a rămas pînă azi. În această muzică fermecătoare auzim spiritul care de peste două secole continuă să inspire marii compozitori ai Vienei.

O muzică plăcută pentru dans și conversații, fără restricții, avea să fie auzită în toate landurile de limbă germană, în multe forme și în diferite împrejurări sociale care nu puteau fi concepute fără muzică. În Elveția, una dintre formele cele mai atrăgătoare ale acestei muzici poate fi găsită în districte ca Appenzell, unde dansuri tradiționale au fost compuse de muzicieni localnici de mai bine de două sute de ani. Trebuie să se menționeze că exista o deosebire mai puțin arbitrară (la acea vreme) între muzica populară și cea clasică. Marii compozitori știau prea bine că muzica folclorică era în mod organic parte din întreg și au împrumutat cu dragă inimă asemenea melodii. Johannes Brahms a folosit în simfoniile lui ritmuri de dans, atît în mișcările de mijloc cu caracter liric, cît și în finalul plin de viață. Mai înainte încă, menuetul a făcut parte din simfoniile lui Mozart și Haydn.

În tradiția germanică a secolului al XIX-lea, a scrie o mare simfonie era una din sarcinile cele mai nobile pe care putea să și-o ia un compozitor. Mozart și Haydn au fost extraordinar de prolifici, scriind, respectiv, 41 și 104 simfonii. Dar Beethoven nu a compus decît nouă. Robert Schumann a scris doar patru, între 1841 și 1851, deși creația sa de muzică de pian, incluzînd toate genurile, era la fel de bogată ca și a lui Chopin, iar cîntecele sale, tot atît de numeroase ca ale lui Schubert. Brahms și-a luat model simfoniile lui Schumann și Beethoven, dar umbra lui Beethoven era prea copleșitoare, încît abia în 1875, Brahms și-a terminat prima simfonie, munca a douăzeci de ani. Brahms trecuse atunci de patruzeci de ani. Ușurarea trebuie să fi fost mare, căci a terminat o alta într-un an. A doua simfonie este prietenească și veselă, pe cît este prima de sumbră și ambițioasă. Plecînd de la limbajul comun împărtășit de Brahms și muzica folclorică a timpului, chiar Ländlerele lui Schubert sau valsurile lui Strauss și muzica țiganilor unguri ne ajută să înțelegem mai bine cum ardoarea lor romantică a ajuns să fie temperată de sobrietatea maestrului din Germania de nord. Atît la una cît și la alta, sîntem receptivi în fața structurii muzicii și a sentimentelor.

Scanned with OKEN Scanner

În mîinile lui Berlioz și a lui Brahms orchestra simfonică s-a dezvoltat, concurînd în volum cu zgomotul din ce în ce mai puternic al vieții de toate zilele. Prin 1830, cînd s-a născut Brahms, căile ferate începuseră să zdrăngănească prin colțurile rustice liniștite. În curînd, sirenele vapoarelor aveau să răsune în porturi, și fabricile să producă tot felul de zgomote. Lunga și nobila tradiție țărănească era acum înghițită de cultura urbană. Ce putea fi mai natural pentru epoca industrială decît pianul, devenit vocea eroică a virtuozului concertului.

Lui Mozart și lui Beethoven le plăcea pianul, dar instrumentele pe care cîntau ei erau mai puțin masive, în comparație cu cele care începeau să apară acum. Firma înființată la Londra în 1795 de John Broadwood se număra printre principalele, împreună cu aceea a lui Ignace Pleyel din Paris, din 1807. Mai era și firma Sébastien Erard din Paris care a adus îmbunătățiri instrumentului în 1821. Pianul a devenit foarte repede popular în Statele Unite, unde Jonas Chickering a început să fabrice piane în 1823, iar William Knabe, în 1837. Steinway și fiii au deschis un magazin în New York, în 1853, după succesul repurtat la Hamburg. La Viena, Ignaz Bösendorfer a început să producă piane în 1823, Friederich Bechstein, la Berlin, în 1856 și Joseph Blütner, la Leipzig, în 1851. Theodore Heintzman și-a stabilit firma la Toronto, în 1860.

Chopin a fost primul care a însuflețit noua voce a pianului. Născut în Polonia în 1810, odată cu zorile epocii romantice, Chopin și-a făcut debutul la vîrsta de nouăsprezece ani ca pianist virtuoz, iar doi ani mai tîrziu s-a stabilit la Paris. De fapt, Chopin prefera pianul mai vechi englezesc Broadwood, dar muzica lui supraviețuiește splendid în zilele noastre, pe pianul mare de concert. Aceasta se datorește în parte faptului că a destăinuit secretul de a face pianul să cînte ca orchestra, desfășurînd armonii complexe pe toată claviatura, dar și pentru că avea o imaginație armonică nouă. Beethoven a putut fi îndrăzneț într-o lucrare ca sonata *Appassionata,* în care a creat o dramă extraordinară prin schimbări subtile între *fa* minor, *do* major și *sol bemol.* Dar nici chiar el nu a fost în stare să depășească istețimea de vrăjitor a lui Chopin, capabil să-și facă ascultătorii să-și dea seama de ambiguitatea notelor care ar fi putut avea în același timp două funcții diferite, trecînd de la *do diez,* la *re bemol,* în timp ce ținea nota cu degetele sau cu pedala. Aceasta era arta modulației enarmonice, pentru care Bach a pregătit calea cu atîta amănunțime, cu a lui „claviatură bine temperată". Chopin a transfigurat aproape tehnica scrierii muzicii pentru pian în expresia ei romantică. Au existat desigur unii contemporani, Sigismund Thalberg și irlandezul John Field (care s-a instalat la Petersburgh), dar nici unul nu a avut efectul produs pe loc de Chopin. Dacă scrisul lui Chopin poate fi considerat ca un standard de bază pentru interpretarea sa, știm că stăpînea o tehnică extraordinar de fluidă și deși nu avea impulsul și forța fizică a lui Liszt, el realiza asemenea efecte mai curînd prin nuanțări.

Măiestria lui Paganini a servit ca exemplu lui Chopin ; violonistul a fost de asemenea primul muzician care l-a impresionat pe Franz Liszt. Acesta și-a început cariera de solist la Viena, în 1821, la vîrsta de zece ani, plecînd mai apoi la Paris, unde a ajuns cu opt ani înaintea lui Chopin. Cînd expatriatul polonez a sosit în capitala Franței, Liszt era

Scanned with OKEN Scanner

favoritul adorat al publicului. Cei doi muzicieni au devenit priteni la cataramă. Noua artilerie grea a claviaturii se potrivea în mod ideal lui Liszt, căci iată apăruse pianistul adevărat, copia perfectă a lui Paganini, figură de cult, venerat și admirat în toate marile capitale ale Europei. Liszt a înflorit compozițiile lui formidabile de pian cu efecte de coloratură, tot atît de surprinzătoare ca și ale unei dive. Alți virtuozi au încercat să-i urmeze exemplul, iar fabricanții de piane erau impulsionați să-și îmbunătățească instrumentele și să le consolideze, așa încît să poată rezista unui asemenea atac fără seamăn.

Ungurii îl consideră pe Liszt ca al lor, dar istoria muzicii nu poate face la fel, deși nu s-a eliberat de influența Ungariei, așa după cum atestă multele lui rapsodii unguresti. Liszt s-a născut la Raiding. acum în Austria, deși ținutul pe atunci aparținea Ungariei, școala la care a urmat era de limbă germană și el nu a învățat niciodată limba maghiară. Cît de mult iubea petrecerile această lume austriacă în dezvoltare — te odihneai vineri ca să te simți bine sîmbătă, și îți luai luni zi liberă să te odihnești după duminică. Uniforme perfect călcate, nasturi lustruiți, marea ținută, toate acestea formau un mediu foarte potrivit pentru noua muzică populară urbană ; apoi valsurile lui Johann Strauss, tatăl și fiul, care, între anii 1800 și 1900, fermecaseră întreaga Vienă, într-adevăr toată Austria.

Pe la mijlocul secolului al XIX-lea, țăranii și negustorii erau animați de ideea de națiune, pe măsură ce ducii și principii începuseră să fie măturați. Valsul lui Strauss fusese numit imnul național al Austriei, dar nu reprezintă o muzică prea națională, ci mai curînd expresia bucuriei de a trăi, o înclinare pentru frumos și bun gust. Oferă posibilități pentru o libertate ritmică mult mai mare decît muzica germană în general, împrumutînd ceva, în spuma și avîntul său, din muzica țigănească. Ca și ceardașul unguresc, are o schimbare rapidă de tempo în aceeași frază. Apoi acea curioasă anticipare a timpului al doilea și o întîrziere pe timpul al treilea, dînd atîta farmec unei măsuri care de fapt este de 3/4. Imperiul austro-ungar poate să fi dispărut, dar parfumul lui dăinuie încă.

Ritmul poate reprezenta expresia unui popor în diferite feluri : ia o simplă măsură de 3/4, pune un accent puternic pe primul timp și unul aproape egal pe al doilea, ridică al treilea, cîntă lent și regulat și ai baza unuia dintre alte mari dansuri naționale ale epocii, *Poloneza*. Chopin a scris mai multe pentru pian, după cum a scris și multe valsuri. Fiecare din aceste dansuri, deși în măsura de 3/4, este diferit unul de altul. *Poloneza* exprimă mîndrie și onoare, independență înflăcărată și exact o ușoară indicație a ceea ce polonezii numesc *zal*, cuvînt intraductibil ca și *gemütlich* al Vienei, dar însemnînd un amestec de regret, de sfidare și capitulare. Într-o oarecare măsură, *Poloneza* este expresia cea mai caracteristică a identității naționale a Poloniei.

Mîndria națională și onoarea se reflectă în expresia muzicală cea mai larg cunoscută într-o formă acceptată pretutindeni la mijlocul secolului al XIX-lea, imnul național. Aceasta nu înseamnă că pînă atunci nu au existat imnuri naționale. Haydn scrisese unul pentru Austria,

Scanned with OKEN Scanner

cînd trebuia să facă față trupelor lui Napoleon, Germania, mai tîrziu, l-a luat și l-a folosit ca pe al său cu noi cuvinte ca „Deutschland Über Alles". „God Save the King", imnul britanic este cunoscut într-o serie de mai multe versiuni, datînd din secolul al XVII-lea, căpătînd forma pe care o cunoaștem cam în jurul anului 1745. Fără a fi necesar să-și ridice vocea, imnul afirmă mîndria britanicilor, fiind ca o rugăciune și în același timp și o afirmare națională, sprijinind lunga tradiție a unui monarh adînc respectat. Este surprinzător faptul că aceeași melodie a servit ca primul imn național al Germaniei unite, pentru imnul patriotic american „MyContry'tis of Thee" și totodată ca imn național al Danemarcei și Elveției. Are o măsură de 3/4 lentă și nu poate fi folosit ca marș. Același lucru este adevărat și pentru imnul american „The Star Spangled Banner", adoptat ca imn oficial al Americii, abia în 1931. deși devenise popular, imediat după 1814, cînd a fost scris. Francis Scott Key și-a pus textul său pe melodia veselă, în măsura de 3/4 a cîntecului de pahar „To Anacreon in Heaven", compus de un englez. John Stafford Smith. Această melodie, dealtfel, provenea la rîndul ei dintr-o baladă a secolului al XVIII-lea „The Enniskillen Fusiliers of Northen Irland". Iată căile întortocheate pe care le urmează națiunile pentru a-și proclama spiritul lor în muzică.

Imnul care oferă cel mai izbitor contrast față de acestea este unul născut direct din revoltă. „La Marseillaise" a Franței, într-o măsură de 2/4, foarte potrivită pentru un marș. Melodia își are originea într-o arie din opera *Thésée* de Gossec. Rouget de l'Isle, autorul, era un tînăr inginer, ofițer și compozitor, membru al unei familii aristocrate regaliste întemnițată în timpul Revoluției din 1789. Melodia lui Gossec dăinuia în subconștientul lui Isle, căci atunci cînd și-a scris imnul în 1792. nu l-a considerat a fi al nimănui altcuiva, decît al lui. Contele de l'Isle a schimbat puțin melodia și armonia, împerechindu-le cu versuri foarte înflăcărate, retorice, din care, primul se încheie :

La arme, cetățeni
Formați-vă batalioanele
Să mergem, să mergem
Un sînge impur stropește pămîntul nostru.

Ca și unele din cîntecele lui Schubert „La Marseillaise" este armonizată alternativ în modul major și minor. Aceste schimbări provoacă oarecare întristare, dar lasă posibilitatea de refacere și pregătire pentru marș, înainte spre triumf.

Napoleon a fost cel care spus, „un marș bun valorează cît o sută de tunuri". Uneori accelera tempo marșurilor ca trupele să poată străbate calea mai repede. Militarismul a pierdut acum favoarea publicului, și imnul francez este cîntat mai lent, avînd o rezonanță mai impresionantă și plină de demintate. Berlioz a făcut o orchestrație ciudată pentru „Marseillaise", pe care Roger de l'Isle a trăit să o audă la premiera pariziană, din 1830. Imnul a fost în cele din urmă supus copyright-ului, în 1850, în aranjamentul colonelului Pierre Dupont și a devenit imnul oficial în 1857.

Scanned with OKEN Scanner

În mod convențional sîntem înclinați să-i considerăm pe Beethoven sau pe Brahms ca germani, Paganini ori Bellini italieni. De fapt, înainte de 1860, aceste națiuni erau necunoscute sub asemenea nume. Impulsul spre unitate a început cu nevoia de a-l înfrînge pe Napoleon. Exemplul lui cu toate acestea a inspirat pe alții, căci a adus o coeziune în administrația și dreptul francez, pe care Revoluția nu a reușit să o realizeze datorită unei disensiuni interne. Este limpede că Napoleon nu ar fi putut împlini, ceea ce a făcut, fără o națiune unificată în spatele lui.

Cînd privești înapoi, secolul al XIX-lea apare uneori asemenea unui vulcan ce bubuie în erupție constantă. În starea de confuzie care domnea în anii 1840, două națiuni se luptau cu mult curaj să ia ființă : Italia și Germania. Foarte timpuriu, doi compozitori de operă s-au identificat cu acest proces : Giuseppe Verdi și Richard Wagner.

O mare parte din teritoriul de nord al Italiei era pe atunci sub dominația Habsburgilor. Verdi, născut în 1813, a fost un înflăcărat partizan al independenței și unității naționale, și muzica lui și-a datorat popularitatea, de la început, atît acestui fapt, cît și vigoarei sale. Un exemplu îl oferă în acest sens premiera operei sale *Nabucco*, compusă pe cînd Verdi avea 29 de ani. Poporul ebraic în exil în melodia „Va, pensiero sull'Ali Dorati" („Ia-ți zborul gîndule pe aripi aurite") tînjește după un sălaș național. Acest cor a produs în seara spectacolului o mare demonstrație, publicul era pe punctul de a lua cu asalt scena.

Verdi devenise eroul zilei, numele său era scris pe toate zidurile orașului asemenea unor graffiti, nu numai din cauza muzicii sale dar mai ales pentru că, scris literă cu literă V-E-R-D-I, printr-o fericită întîmplare formau inițialele cuvintelor Vittorio Emmanuele Re d'Italia (Victor Emanuel regele Italiei) — (Pe atunci, Victor Emanuel era regele Sardinei). Patrioții italieni l-au scris în sloganul *Viva Verdi*, proclamîndu-și sentimentele într-o formă muzicală sigură. Cînd în cele din urmă, în 1861, s-a împlinit unitatea Italiei cu Victor Emanuel ca rege, Verdi a devenit, fără tragere de inimă, deputat în primul parlament italian, la invitația Contelui Cavour.

Operele lui Verdi ofereau un stil viril, pasionat, chiar agresiv, departe de dulceața lirică a lui Bellini sau de elanul lui Donizetti. La începutul secolului, opera era încă un loc de prezentare a costumelor și abilității vocale. Cu Verdi atingem un înalt nivel al operei romantice, unde forța dramatică este tot atît de importantă ca orice altceva.

La această etapă în călătoria noastră trebuie să fie foarte evidentă legătura indisolubilă ce există între om și muzică, atît la bine, cît și la rău. State moderne, ca Grecia și Chile, au suprimat uneori unele melodii populare, pentru că se simțea că ar fi putut constitui o amenințare pentru puterea conducătoare. A fost un timp cînd în Irlanda puteai fi întemnițat dacă ai fi cîntat „The Wearing of the Green". În zilele noastre, imnuri ca „We Shall Overcome" și „Blowin'in the Wind" au devenit stimulatoare și simbolice. Artiștii sînt uneori prinși în vîltoarea politicii. Verdi a fost silit de cenzorii italieni să-și schimbe locul unde se desfășura acțiunea în opera sa *Un Ballo in Maschera*, la curtea regelui August al III-lea al Suediei, pentru ca Suedia să nu fie ofensată. Verdi a ales atunci Massachusetts, sub puritani.

Scanned with OKEN Scanner

În timp ce Italia era în revoltă, poporul german vocifera pentru a-şi dobîndi unificarea. Wagner, care ajunsese celebru prin operele lui *Olandezul Zburător*, *Rienzi* şi *Tannhaüser*, era atît de implicat în mişcarea revoluţionară din 1849, încît a trebuit să se refugieze, mai întîi la prietenul său Liszt, la Weimar, iar de acolo la Paris şi în Elveţia. Exilul său a durat treisprezece ani. În Elveţia a terminat *Lohengrin* şi a început să schiţeze un text pentru singura lui operă comică, *Die Meistersinger*. I-au trebuit aproape două decenii să termine muzica. Atunci Germania îşi împlinise unitatea sub Bismarck, formînd o singură naţiune.

Născut la Leipzig, în 1813, Wagner era obsedat de istoria rasei germane, întorcîndu-se departe în trecut la miturile antichităţii. El fusese de asemenea influenţat şi de exemplul lui Carl Maria von Weber, a cărui operă *Der Freischütz* transformase gustul publicului în 1821. Pentru *Maiştrii cîntăreţi din Nürnberg*, Wagner şi-a luat ca erou un trubadur, pe Hans Sachs, meşter de cîntece şi pantofi din secolul al XVI-lea. Sachs a trăit la Nürnberg, unul dintre vechile centre ale vieţii muzicale germane. Membru al breslei Maeştrilor cîntăreţi, era un compozitor măiestrit şi un fin poet. S-au păstrat peste şase mii de poezii ale sale, unele supravieţuind şi cu melodiile lui. Wagner a folosit una din aceste melodii ca tema principală de deschidere a operei. Aceasta revine în cursul operei şi formează corul final. Cînd Wagner a scris textul, era preocupat de necesitatea de a păstra şi apăra arta germană şi cultura, în contra ameninţărilor pătrunderii străine dinăuntru sau din afară. În mod profetic, el îşi pune eroul să admonesteze poporul şi-l stimulează cu înflăcărare să-şi amintească datoria de a onora tot ceea ce este german. La sfîrşitul operei, Hans Sachs, spre surprinderea lui, este încoronat cu laurii victoriei la concursul de cîntece al maeştrilor cîntăreţi. Fără îndoială că, în taină, Wagner se vedea pe sine ca Hans Sachs încoronat în mod mitic cu lauri, meritînd lauda şi gloria. Ce ironie că tocmai Wagner să fie acel care să aducă poporului său un mesaj atît de conservator. Ceea ce Wagner nu a putut prevedea a fost tocmai faptul că geniul lui de netăgăduit a ajutat la accelerarea dizolvării legăturilor care ţineau împreună muzica occidentală clasică.

Aceasta poate apărea o afirmare extremă, experienţele armonice ale lui Wagner au avut consecinţe profunde. Impulsul pentru aşa ceva se şi găsea în muzica lui Chopin. Influenţă, însă, care nu a fost recunoscută. Liszt şi Berlioz sînt mult mai des citaţi ca predecesorii lui Wagner şi este adevărat că în orchestraţie şi avînt eroic amîndoi s-au manifestat mult în spiritul lui Wagner. Dar în ceea ce priveşte armonia pură, Chopin a avut influenţa cea mai mare. El era în stare să moduleze dintr-un acord nerezolvat într-altul nerezolvat, evitînd să se fixeze într-o tonalitate limpede, chiar ocolind uneori întoarcerea la tonalitatea principală. Asemenea tehnici au afectat profund gîndirea lui Wagner.

La Wagner aceasta concretizează, în extinderea pînă la limita absolută a sunetului întîrziat, acea faimoasă disonanţă a Renaşterii. Aceasta formează partea esenţială a unei stări de tensiune estetică a senzualităţii, prelungirea extazului, a irealului, a imaginarului misterios şi sumbru. Este o atitudine total nemediteraneană. Wagner a reuşit să

Scanned with OKEN Scanner

stăpînească elementele existente în acea Germanie, în curs de formare, cu bogăția ei de mituri nordice, cu filosofii ei, Schopenhauer și Nietzsche, marea literatură și moștenire muzicală.

Wagner a experimentat trei tehnici armonice în cele patru opere ale sale care constituie *Inelul Niebelungului : Aurul Rhinului, Walkiria, Siegfried* și *Amurgul Zeilor*. El s-a străduit cu muzica și textul vreo 25 de ani. Legenda aflată la baza operelor sale este epica medievală a poporului german, care îi captivase imaginația în copilărie. Poate că nu există un alt exemplu de o energie creatoare asemănătoare, consacrată de-a lungul unei perioade atît de lungi unei singure obsesii. Wagner se afla la actul II din opera *Siegfried,* cînd a întrerupt lucrul, pentru a se concentra asupra celei mai mari realizări ale sale — o nouă deschidere în sistemul armonic, *Tristan und Isolde,* terminînd muzica într-un an, timp surprinzător de scurt. Nu este deloc asemănătoare cu nici o altă muzică scrisă pînă atunci sau de atunci, chiar de Wagner, în ciuda celebrei sale influențe asupra atîtor creații care aveau să urmeze.

În 1862, Wagner a fost amnistiat și s-a întors în Bavaria. În anul următor, Opera din Viena a încercat să înscrie în repertoriul său *Tristan,* dar după douăzeci și șapte de repetiții a trebuit să renunțe la eforturile depuse, considerîndu-se că opera este imposibil să fie reprezentată. Abia în 1864, datorită sprijinului entuziast al regelui Ludovic al II-lea al Bavariei, a fost reprogramată, la München, și în cele din urmă reprezentată în 1865. Spectacolul a prilejuit pe dată comentarii violente. Eduard Hanslik, criticul principal din domeniul muzicii, spunea că-i amintește de o pictură italiană a unui martir cu intestinele scoase din trup. Gioacchino Rossini, venerat ca autor al vreo treizeci de opere ușoare și comedii muzicale, a avut poate ultimul cuvînt, el a declarat : „Wagner are momente bune, dar sferturi de oră proaste".

Nici un compozitor nu a fost atît de mult criticat ca Wagner ; operele sale erau mai mari și mai lungi decît ale oricărui alt compozitor, cu excepția poate a lui Meyerbeer. Wagner folosea o orchestră imensă și solicita de o manieră fără precedent vocile. Azi nu mai găsim limbajul său muzical atît de straniu, și sala de operă pe care a plănuit-o și a cărei construcție, la Bayreuth, în nordul Bavariei, a supraveghiat-o singur, a devenit locul de pelerinaj al iubitorilor muzicii lui Wagner. Acea *Festspielhaus* a fost realizată cu banii regelui Ludovic, în ciuda obiecțiunilor ministrului său de finanțe. Regele nu avea decît optsprezece ani, dar probabil că purta încă de atunci germenele nebuniei. Fără îndoială că muzica lui Wagner era pentru el o obsesie maladivă.

Teatrul lui Wagner de la Bayreuth rămîne o minune a acusticii, dar partea cea mai măiestrită este fosa orchestrei, construită în adîncime sub scenă, separată de public. În aceasta pot sta așezați peste o sută de muzicieni ; multele tromboane, corni, trompete sînt în fund, alături, patru harpe, două seturi de timpane, cu zeci de instrumente de suflat, și șaizeci de instrumente cu coarde în față. Întregul spațiu are funcția unei cutii de rezonanță : amestecul de sunete al orchestrei

Scanned with OKEN Scanner

se împreună cu vocile și este proiectat în amfiteatrul în formă de evantai, asemenea unui imens corn. Cîntăreții spun că simt în picioare marele suflu al orchestrei, atunci cînd instrumentiștii folosesc forța maximă, de parcă ar fi supuși unei levitațiuni.

Acest local a rupt cu tradițiile și convențiile elegante ale teatrului italian și francez atît de la modă în principatele germane. Astăzi rămîne un simbol al puterii și rezistenței muzicii lui Wagner, cît și al forței emoționale adînci a ideilor exprimate. Mi se pare surprinzător că nici un teatru nu l-a imitat pe cel de la Bayreuth, de cînd l-a conceput și construit Wagner. Probabil că singura explicație se datorește faptului că dirijorul rămîne invizibil. Wagner stătea în picioare sau se așeza jos pe podiumul său dominînd orchestra, capul și umerii fiind vizibili cîntăreților, cînd se afla în picioare, și instrumentelor de alamă din fund, cînd era așezat. Dar spectatorii nu-l puteau vedea deloc, fiind ascuns în spatele rampei orchestrei ca un sinistru cîrnat negru. Wagner dorea ca spectatorii săi să se concentreze asupra dramei muzicale. Era visul unui compozitor devenit realitate. Dar dirijorii de azi sînt foarte preocupați de forma sălilor de operă și nu încape îndoială că fiind exhibiționiști prin definiție, cu greu ar tolera să fie reduși doar la o simplă prezență muzicală.

Contribuția adusă de Wagner muzicii este fundamentală : de la Mozart și Bach, forța conducătoare în muzica occidentală a fost investită în ideea de tonalitate principală. O piesă de muzică, o mișcare dintr-o sonată sau simfonie avea indicată o anumită tonalitate, un liman sigur spre care muzica se întorcea întotdeauna, indiferent cît de departe putea pribegi. Toate acestea au fost schimbate de Wagner, pentru că muzica sa matură nu indică nici o tonalitate principală permanentă, deși rămîne tonală, chiar și în febrilele modulații din *Tristan*, numite pe drept cuvînt de către un erudit „criza sistemului nostru armonic". La Wagner, în schimb, melodia este asemenea unui șuvoi nesfîrșit, străbătînd o nelimitată varietate de tonalități, asemenea Alicei în Țara Minunilor, trecînd din oglindă în oglindă, fără a se mai întoarce cîndva înapoi. Wagner a dezlegat muzica noastră occidentală din ancorajul său cu consecințe imprevizibile.

Dacă Beethoven a lansat ideea compozitorului ca erou, scriind în stilul său personal, de neimitat, Wagner este cel mai proeminent campion al acestei idei în secolul al XIX-lea. El marchează de asemenea unul dintre punctele cele mai depărtate între ceea ce francezii numesc *muzică savantă*, însemnînd grosso modo „muzică artistică" și muzica poporului. Fisura s-a dezvoltat în zilele noastre într-o schizofrenie desăvîrșită. Muzica lui Wagner este plină de impulsuri sexuale și obsedată de ideea morții, nu numai în *Tristan*, unde referințele sînt evidente, dar în toate operele *Inelului*, avînd la bază un lung moment culminant care revine mereu. Operele sale de mai tîrziu reprezintă în miniatură acea stare a fanteziei ușor isterice pe care o atinsese era romantică, solicitînd răbdarea, atît a interpreților, cît și a publicului. Simbolul întruchipat de eroul Siegfried, trădat și ucis, și cel reprezentat de zeița

Scanned with OKEN Scanner

Brunhilda, care pînă în cele din urmă și-a jertfit viața pentru el, și-au exercitat influența asupra Germaniei. Wagner a murit în 1883, la mai puțin de un deceniu după ce a terminat ciclul *Inelului.* Moartea sa, la Veneția, pare stranie, căci coloritul latin și imoralitatea elegantă a acestui oraș cu greu se potriveau cu miturile paranoice și învăluite în ceață ale dramei muzicale wagneriene.

Muzica nu s-a schimbat, evident, toată dintr-o dată, căci multe din vechile legături erau încă puternice. Simfoniile lui Anton Bruckner sînt o dovadă în acest sens, după cum sînt și lucrările sale pentru orgă. Era pur și simplu imposibil pentru vechea lume europeană să renunțe cu ușurință la o experiență acumulată în atîtea secole. Ascultînd pe Bruckner, este posibil să auzim tehnici instrumentale introduse de Wagner, dar mai auzim încă și impulsuri muzicale avînd rădăcini la Bach și chiar mai departe în zilele Renașterii. Bruckner era organist la minunata mănăstire veche din Austria, Sf. Florian și,deși discipol și admirator al lui Wagner, nu ar fi putut să fie mai diferit prin firea sa. Cele nouă simfonii lungi și multe misse au o calitate rustică și o puritate elegiacă. Această muzică își are rădăcinile în sunetul orgii, căci Bruckner a putut într-adevăr să facă din acest nobil instrument vocea anonimă a celei mai înalte spiritualități.

Un mare coral-preludiu de Bach sau o fugă de Bruckner, auzite la orgă, constituie un lucru splendid, o multitudine de sunete, o imensă versatilitate, o putere unică, un registru de la frecvențele cele mai de jos pînă la cele mai înalte, o bogăție de armonie. Pentru mine, sunetul orgii este ca acel al naturii însăși, armonizat prin legile proporției, revărsînd reconfortare în vaste spații boltite. Unii susțin că orga ne mișcă din punct de vedere fizic, pentru a ne impresiona, alții că scoate strigăte, pentru ca noi să putem auzi mai bine glasul armoniei. Bruckner duce mai departe tradiția lui Bach, și simfoniile sale sînt în parte o extindere a resurselor marii orgi a secolului al XIX-lea cu multiplele ei claviaturi manuale și registre.

Bruckner folosește limbajul armonic cromatic al lui Wagner, dar are mereu în minte, în mod clar, tonalitatea principală. Totuși, talazurile wagneriene erau fără zăgazuri. Noul său stil armonic pătrunsese chiar și în Franța, unde fuseseră înscăunate operele lui Gounod și Massenet, în ciuda operei *Carmen* a lui Bizet, arogantă și cu atmosfera din Sud. Această influență poate fi aflată în primul rînd în muzica lui César Franck (și el, ca și Bruckner organist). Singura lui simfonie, multele poeme muzicale pentru orchestră și piesele pentru pian și orgă, toate poartă amprenta neîndoielnică a maestrului german. Sonata lui Franck pentru vioară și pian, compusă în 1886. la trei ani după moartea lui Wagner, poate avea un impuls pasionat, sumbru, dar nu are nimic din bombastica lui Wagner. Muzica lui Franck, ca și a lui Brahms, este o combinație armonioasă de structură și sentiment, o efuziune căreia i s-ar putea spune „înțeles muzical", o mișcare continuă rapidă, eliberată de orice constrîngere. Este esența stilului muzical romantic, împreunarea între compozitor, interpret și public.

Scanned with OKEN Scanner

În această muzică se mai găsește și un simț extraordinar al controlului asupra trecerii timpului : o clipă este ținută în loc ca și cum ar fi suspendată și apoi i se dă drumul în mod precipitat. Einstein ne-a spus că timpul este relativ, flexibil și elastic, am observat întotdeauna aceste calități, cînd am încercat să cînt după tic-tacul metronomului. Unele note par mai lungi, altele mai scurte, deși știu prea bine că bătaia instrumentului este automată și egală. În muzică, memoria guvernează sensul timpului, de la notele individuale, la fraze, la întreg conturul. A trăi în muzică este ca și cum ai trăi într-un mediu de relații temporale, corespunzînd stării fizice a trupului și emoțiilor. Pentru interpret, această comunicare cu ascultătorul este una dintre cele mai satisfăcătoare experiențe ale vieții, căci dacă se stabilește o dispoziție de acceptare senină, ascultătorii pot fi ținuți vreo patru, cinci minute ca în mișcarea lentă din concertul pentru vioară de Beethoven. Cu cît auditoriul este mai mare, cu atît devine mai intensă senzația. Nu încerc sentimentul că prin muzica mea aș stimula ascultătorii într-un fel, mai curînd sînt mijlocul prin care poate fi posibilă o meditație comună.

Ca întotdeauna, nu există acțiune fără reacțiune. Una dintre evoluțiile muzicale cele mai izbitoare de la sfîrșitul secolului al XIX-lea a fost apariția unui element național în muzică. Unele părți din Europa de est se trezeau tocmai din evul mediu, iar compozitori ca Dvorak sau Smetana au înfăptuit pentru cehi și slovaci ceea ce Grieg a împlinit în Norvegia, și mai tîrziu Sibelius în Finlanda. Au folosit din plin în lucrările lor melodii locale și ritmuri de dans. Nicăieri nu se simțea mai puternic această mîndrie decît în muzica vocală din Rusia, unde atît de multe popoare au conviețuit îndelung. Tradiția muzicală rusească este foarte veche și foarte adîncă, și încă la acea vreme era divizată în două părți principale, ca aceea a Europei occidentale în timpul psalmodierii, anume aceea a elitei culturale și a poporului. A doua cuprindea cîntece folclorice și dansuri populare pline de vigoare și varietate. Mai era de asemenea și muzica bisericii de răsărit, ortodoxe, care luase formă încă din timpul lui Carol cel Mare și s-a schimbat puțin de atunci. Spiritul înflăcărat rusesc supraviețuiește în muzică cu acele voci profunde bărbătești, cîntînd cu pasiune și ardoare.

Rusia nu a experimentat focurile urbane rafinatoare ale Renașterii, iar acum gonea pentru a lua contact cu lumea modernă. Primul val al culturii apusene pătrunsese în Rusia sub Petru cel Mare, la sfîrșitul secolului al XVII-lea. El avea o profundă admirație pentru Ludovic al XIV-lea, iar franceza era limba oficială a curții sale. Pasiunea rusească pentru eleganța franceză s-a extins de asemenea și la dans. Țarul Petru a adus maeștri de balet și muzicieni direct de la Versailles. Mai tîrziu, au venit la Moscova profesori și muzicieni din Anglia și Italia. În jurul anului 1860 a sosit un coregraf și dansator de la Marsilia, Marius Petipa, pentru a forma baletul imperial rusesc la Teatrul Marinsky de la Petersburg. El l-a modelat într-una din cele mai minunate trupe din lume și, prin aceasta, Rusia a început în sfîrșit să facă incursiuni în Vest. Rusia a dat întotdeauna naștere la dansatori excepționali. Talentul lor ne uimește și azi în turneele unor trupe ca baletul Moiseyev. În satele rusești, tradiția dansurilor folclorice exuberante continuă încă.

Scanned with OKEN Scanner

În timp ce Wagner produsese o spărtură în muzica occidentală, împărțind-o în două tabere, influența Rusiei se simțea prin muzica lui Piotr Ilici Ceaikovski, care a scris multe partituri pentru Petipa, printre care *Spărgătorul de nuci, Frumoasa din Pădurea Adormită, Lacul lebedelor*. Dansatorii ruși au o deosebită capacitate de a lucra ore întregi fără nici o pauză, fără să se plîngă, este dealtfel o caracteristică națională. Standardul lor în dans rămîne un adevărat model și a fost introdus în America de către Georges Balanchine, ultimul și probabil cel mai bun coregraf al lui Diaghilev, care reunește în persoana sa un înalt simț muzical cu un ochi de pictor și o viziune de poet.

Cît de bine îmi amintesc prima mea experiență privind dragostea neîmplinită, la frageda vîrstă de cinci anișori. A fost zămislit atunci cînd am văzut pe inimitabila Ana Pavlova dansînd la San Francisco, un adevărat miracol de imaterialitate, în rolul principal din baletul *Macul Californei*. A rămas idealul meu, a mea Dulcinee, pînă cînd a fost întrecută de soția mea Diana, ea însăși dansatoare, pregătită în Anglia, în tradiția rusească. Melodia lebedei albe, *pas de deux* din *Lacul lebedelor* de Ceaikovski este unul din cele mai sublime, mai dumnezeești solo de vioară, pe care tînjeam să-l interpretez pentru Pavlova. Puteți înțelege foarte bine cît de transportat am fost cînd am acompaniat-o pe Margot Fonteyn, și mai recent pe minunata primă balerină a Canadei, Karin Kain și pe Frank Augustyn, *premier danseur*. Faptul de a ști că muzica ta însuflețește în dans pe alții constituie o mare satisfacție pe care am încercat-o, de asemenea, cînd am condus polci și valsuri la Festivalul de la Bath. Aceasta m-a ajutat să înțeleg pe lăutarul țigan pentru care dansul altora reprezintă roadele ideale ale străduințelor sale.

Dansul a putut fi adus din Franța, la început, dar Rusia și l-a însușit ca pe al ei propriu. Nu există floare fără rădăcini, și dacă va înflori, trebuie să fie nutrită de ceva permanent și puternic. Muzica Vestului a fost alimentată timp de o mie de ani de o bogată tradiție inventivă folclorică, venind chiar și din meleaguri atît de îndepărtate ca Mongolia. Acest element a rămas întotdeauna puternic în Rusia, unde poporul păstrează un mare sentiment de identificare cu pămîntul, sentiment pe care cei mai mulți dintre noi l-am pierdut.

Rusia se apropia de propria ei Revoluție, introducerea de către țari a litearturii franceze și italiene, a picturii și arhitecturii nu a făcut decît să lărgească și mai mult distanța dintre popor și conducători. Compozitori ca Borodin, Balakirev, Rimski-Korsakov și mulți alții s-au inspirat din sursele populare, vitale. Musorgski a încercat din răsputeri să stabilească o muzică adevărat rusească, în special în opera sa *Boris Godunov*. Mulți dintre acești compozitori au reușit să păstreze dragostea țărănească pentru ritmul neregulat. Chiar și Ceaikovski a fost foarte mult criticat pentru că a introdus în simfonia a cincea o măsură de 5/4, cînd se părea „evident" pentru grupul academic că ar fi fost mult mai bine să fi folosit un tempo de vals. Ceaikovski rămîne împreunarea desăvîrșită a Estului rusesc cu Vestul european.

Fiecare națiune posedă dintotdeauna un anumit talent natural pentru ritm în dans și muzică fie ea rusă, austriacă sau spaniolă.

Scanned with OKEN Scanner

Brahms a recunoscut aceasta cînd a semnat odată un autograf pe o carte cu primele note din valsul *Dunărea Albastră,* și a adăugat : „Din nefericire nu de-al vostru Johannes Brahms."

Pe la sfîrșitul secolului, muzica națională caracteristică a Spaniei a fost dintr-o dată redescoperită de întreaga Europă. Nu există o voce mai adevărată a unui popor decît arta flamenco, o muzică cu un ritm puternic, adesea improvizat. Este ca o împreunare a multor ape care devin Dunărea sau Rhinul. Flamenco reprezintă o dezvoltare a epocii romantice, derivîndu-și forma în parte din Franța, din *café chantant,* ceea ce poate constituie unul din motivele pentru care această muzică a devenit atît de la modă în Franța. *Carmen* a lui Bizet este una din cele mai minunate roade ale acestei muzici. Flamenco izvorăște din surse străvechi. Are rădăcini maure iar Andaluzia pe coasta de sud a Spaniei, unde maurii au sălășluit cel mai mult, este leagănul flamenco-lui. Această muzică are în ea și ceva din spiritul țiganilor nomazi care s-ar fi putut să fi venit la început din Asia centrală, pătrunzînd în Spania, chiar după ce au plecat maurii

Muzica și dansul flamenco. perfect coordonate, constituie o dovadă a faptului că nu trebuie să pribegești prea departe de rădăcinile organice ale făpturii tale. În timp ce secolul al XIX-lea se apropia de sfîrșit, omul urbanizat se înstrăina de sol. Era romantică slobozea noi forțe, eliberate de către luptele dintre națiuni, cît și de căutarea permanentă de reînnoire a artistului. Alegerea avea să se facă între sfințenia vieții și teama de om, între control total și libertate totală, în muzică ca și în viețile noastre proprii.

Este o fericire că scriu aceste rînduri într-un timp cînd am fost eliberați de înclinarea de a idealiza și romanța tendințele istorice și evenimentele, pur și simplu pentru că aparțin mediului nostru propriu. Deși avem toți orbirea și prejudecățile noastre, de care nu putem scăpa, cel puțin sîntem în stare să vedem că revoluția uneori este mai mult o reacție izvorîtă dintr-o energie acumulată. Un Napoleon nu e mai luminat decît un Frederic cel Mare. Ceea ce contează este calitatea, nu etichetele, conținutul și nu forma.

Scanned with OKEN Scanner

6

DRUMURILE SE DESPART

Imigranții, cei veniți de bună voie din Europa și cei veniți fără voia lor din Africa, devin locuitorii Americii de Nord, unde începe să prindă formă o nouă muzică. Cîntecele lui Stephen Foster, jazul sincopat al lui Scott Joplin, marșurile lui John Philip Sousa formează o parte din maturizarea Americii. Invenția filmului și a fonografului de către Edison revoluționează formarea gustului muzical. În Europa, vechile convenții se năruie sub forța impresionismului lui Debussy, a splendorilor lui Strauss și Mahler. Charles Ives prefigurează inevitabilul, iar Igor Stravinski aduce revoluția în muzică cu Sărbătoarea Primăverii.

Să fie oare soarta tuturor civilizațiilor aceea de a deveni exerciții de abstractizare? Cultura noastră este asemenea unei țesături obținute, ea însăși, printr-un proces de abstractizare, din blana noastră de animal, dintr-o perioadă îndepărtată, după cum o casă a rezultat dintr-o peșteră, iar legea este dobîndită printr-o abstractizare a unui cod practic de conduită mutuală. Ecuațiile matematice „descriu" fuziunea hidrogenului solar. Toate aceste abstractizări au legături cu realitățile care pot fi verificate. Există totuși un pericol, căci atunci cînd imperativele umane sînt investite în coduri legale și dogme, putem într-adevăr să legitimăm chiar impulsurile pe care căutăm să le controlăm. Vorbind, în Camera Comunelor, în 1947, Winston Churchill a declarat: „S-a spus uneori că democrația este cea mai proastă formă de guvernămînt, cu excepția tuturor celorlalte forme care au fost încercate din cînd în cînd."

Întreaga istorie a omului este o atingere treptată a majoratului, conflictele interne sau externe sînt legate de asumarea sau îndepărtarea răspunderilor, de exercițiul autorității. Biblia poate să fie o cronică glorioasă a istoriei umane, dar a fost folosită pentru a justifica unele comportări îndoielnice. Grecii, care au avut civilizația păgînă cea mai înaltă, au luptat din răsputeri și au reușit în cele din urmă în menținerea unității și integrității omului, asigurînd că binele, frumosul, trupul și sufletul nu se vor despărți niciodată. Toate artele formau o disciplină cuprinzătoare, perfect închegată.

Azi există multe semne că ieșim din era conflictului, căutînd integritatea, o cunoaștere a ecologiei naturii, a dependenței noastre ca să ne ducem viața, ca cea de pe urmă insectă și plantă — tot așa după cum unii recunosc spectrul alternativei: anihilarea. Existența

vieții pe pămînt depinde de noi. Acesta rămîne mesajul democrației, o idee plină de forță, tangibilă și intangibilă, care a oferit în Lumea Nouă posibilități pentru un nou început. În decursul a mai mult de trei secole au venit milioane de albi și negri cu tragere de inimă sau fără, aducînd cu ei semințele a mai multor culturi.

Cînd au sosit pelerinii, în 1620, au găsit o muzică indigenă și-o cultură care atinsese atunci punctul ei culminant, întinzîndu-se peste întreg Continentul nord american. Nu au întîlnit un popor omogen, ci o multitudine de seminții și triburi, fiecare cu propria credință, limbă și tradiție. Este tot atît de inexact să vorbim de Algonquin și Cherokee, Pueblo, Natchez și Mohicani, Incași, Maya sau Azteci ca de unul și același popor, ca și cum ar fi să vorbim despre toți europenii cei de la Est și Vest ca un singur popor. Totuși, această cultură americană băștinașă și muzica sa, în mod ciudat, nu au fost incluse în ceea ce avea să devină curentul principal muzical american. De fapt, în mai puțin de două sute de ani, moștenirea indiană din America de Nord, în loc să fie absorbită, a fost decimată.

În afară de vikingi, englezii au fost primii oameni albi care s-au așezat pe coasta Massachusetts-ului de azi, numele derivînd de la seminția indiană locală. Cîntecele pe care le-au adus englezii sînt și acum cîntate din Canada de est pînă în Noua Anglie și munții Apalași. Baladele de dragoste și onoare țineau tovărășie imnurilor din cărțile de rugăciuni. Forța armoniei occidentale, introdusă în Răsărit și în Africa de către coloni și misionari, a condus muzica Lumii Noi, francezii au dus-o în Canada, spaniolii și portughezii, în Mexic și America latină și în insulele idilice din India de vest, unde împărțeau spațiul cu francezii și portughezii. Azi, în Jamaica, cadrilul francez este dansat de descendenții sclavilor cu un neîndoielnic ritm spaniol și o mișcare a trupului. Sclavii s-au căsătorit cu indieni caraibi, băștinașii regiunii, și cu toate că populația locală indiană a fost îndepărtată, cîteva fragmente ale culturii lor mai supraviețuiesc încă, păstrate de urmașii acestor căsătorii.

În apropierea coastei Senegalului se află micuța insulă Gorée, unde un complex de clădiri, cu celule de închisori, sînt păstrate ca un memorial al zilelor sclaviei. Zidurile încărcate de amintiri neplăcute, lanțurile, inelele evocă în mod tăcut, dar implacabil, povestea lor teribilă. De aici, navele franceze, engleze și spaniole își colectau cargoul lor uman de mii de pasageri, de prin celule supra aglomerate. Cei sănătoși la trup erau selecționați primii, în timp ce bătrînii și infirmii, chiar și copiii mici adesea erau aruncați jos, pe stînci, pentru a se îneca. Acest tratament crud a continuat de-a lungul secolelor XVII și XVIII. Putem încă să mai auzim în adunările lor religioase, ca și în *spirituals*, devenite parte din viața noastră muzicală, reflectîndu-se starea acelor timpuri inechitabile, dînd glas nădejdii omului pentru o viață mai bună, nădejde care i-a susținut pe africani în Noua Lume atît de mult timp și care azi își găsește expresia în noblețea imnului „Vom păși".

Cîntecele *spirituals* au prins formă încet, influențate de muzica negrilor în curs de dezvoltare și de marele adunări din tabere care

au devenit parte din viața socială populară în prima jumătate a secolului al XIX-lea cînd, după revoluție, America s-a împrăștiat spre Vest. Asemenea adunări spontane insuflau un sentiment reconfortant familiilor curajoase ale pionerilor, făcîndu-le să simtă o atmosferă de colectivitate. Mii dintre acestea își părăseau sălașurile izolate pentru a se alătura adunărilor din tabere, care uneori durau zile de-a rîndul. Aici puteau să cînte, să schimbe bunuri între ei, să asculte povești și să scape de însingurarea care îi înconjura în locurile sălbatice. Un observator scria despre aceste adunări : „Pe măsură ce agitația crește, ordinea este dată uitării și nimeni nu mai ține seama de unison, fiecare cîntă melodia lui, fiecare își dansează dansul, sare, țipă și exultă cu mare bucurie." Din aceste elemente, care niciodată nu au fost adunate la un loc, a început să prindă formă muzica indigenă americană. Deși albii și negrii erau separați, vocile și muzica lor se puteau împreuna, răsunînd din tabără în tabără, alimentînd o uniune muzicală a cărui produs avea să străbată lumea.

În Lumea Nouă, ritmul și melodia Africii s-au împreunat cu armonia Europei, pentru a da naștere la multe forme muzicale distincte. Unele dintre acestea sînt melodiile *blues*, cele mai apropiate de timpurile noastre. Dacă cîntecele *spirituals* grăiesc pentru tot poporul, *blues* se adresează fiecărui individ, tînjind după reconfortarea pe care oamenii o așteaptă unii de la alții, ori după eliberarea de tribulațiile și inechitățile vieții.

Emigrarea în Lumea Nouă a crescut foarte mult în secolul al XIX-lea. În 1800, populația Statelor Unite era exact de cinci milioane. Pînă în 1850, ajunsese la douăzeci și trei de milioane, iar în 1906, atinsese șaizeci și șapte de milioane. În timpul foametei, din 1840, de pe țărmurile Irlandei, s-a pornit un imens talaz omenesc. Mii de imigranți germani și englezi au urmat în anul 1860, chiar și în timpul războiului civil. Prin 1880, se ajunsese ca numărul anual care includea scandinavi, austrieci, italieni, mexicani și canadieni să fi trecut de jumătate de milion.

Lumea Nouă oferea spațiu și posibilități pentru o viață nouă. Devenise simbolul experimentării democrației în acțiune. În muzică, America oferea diversitate, un gust încă neformat pe deplin. Această diversitate se datora în parte pianului care ajunsese un lucru obișnuit în toate saloanele din America de Nord. După ce Vestul fusese desțelenit, posesiunea unui pian era un semn de respectabilitate și realizări culturale. Dar America mergea pe urmele culturale ale Europei. Europenii își aduseseră roadele marii lor culturi. Nici un cămin nu putea pretinde a fi rafinat fără muzica clasică, iar tinerele fete, așa după cum se făcea și în Europa, se străduiau să învețe la pian versiunile simfoniilor de Mozart și Beethoven, ca și ultimele noutăți ale lui Mendelssohn și Giovanni Bellini. Această muzică devenise tot atît de populară ca și muzica patefonului și a radioului de mai tîrziu și a dat naștere unei imense industrii a tiparului — amatorul nu mai avea altceva de făcut decît să-și procure muzica care îi trebuia.

Scanned with OKEN Scanner

Extarordinarul fenomen al acestor State Unite rezidă în faptul că întreaga sa cultură din perioada timpurie este un transplant. La începutul secolului al XIX-lea, toate elementele din care avea să se formeze o muzică locală americană erau prezente. Mulți dintre imigranți și-au adus ceva mai mult decît amintirile și hainele pe care le puteau duce. Toți și-au luat cu ei cîntecele și melodiile pe care le știau, bunuri ale inimii și ale minții. Acestea au prins rădăcini într-un fel nou și distinct, o eflorescență în muzică a unei diversități și a unui colorit extraordinare din care aveau să răsară muzica sincopată și jazul. În timp ce America urmărea o dezvoltare progresivă, Europa se îndrepta spre o inevitabilă ruptură cu un mod de viață clădit de-a lungul secolelor.

Muzica la patru mîini pentru pian, care devenise parte integrantă din gospodăriile americane, era în mare măsură muzica unei Europe încă într-o stare de siguranță, din fericire nebănuind extraordinarele răsturnări care erau pe punctul de a se produce și a schimba tradițiile și convențiile de mult stabilite. Existau două curente în populația care venea în SUA, cei cu tragere de inimă, din Europa, și cei fără tragere de inimă, din Africa. Aici, conceptul dominației umane asupra celorlalți evolua din cantitativ, provenind din forța brută, spre calitativ, rezultînd din selecțiune. Din această mixtură fără precedent s-a dezvoltat obligația morală de a descoperi o justiție egală pentru toți (cu nefericita execuție a acelor băștinași, indienii). Era deci inevitabil ca în America să apară confruntarea finală asupra sclaviei.

Primele semne muzicale ale acestei confruntări se vedeau în vodeviluri și în spectacolele cu melodii ale negrilor, care începuseră încă înainte de războiul civil. Negrii nu aveau permisiunea ca să participe în mod legal în spectacole, fiind considerați ca o forță de muncă. Primele spectacole cu melodii ale negrilor erau date de bărbați și femei albi, care își înnegreau fețele, ei ascultaseră și învățaseră această nouă muzică. Aici a început împreunarea culturilor să genereze ceva permanent și profetic, o vitalitate ritmică și un dar melodic care aveau să producă muzica *ragtime* și jazul. Le găsim în cîntecele primului mare compozitor originar american, Stephen Foster. Născut la Pittsburgh, în 1826, chiar la 4 iulie, el fusese hărăzit să studieze la West Point și deci să îmbrățișeze o carieră militară, cînd a început să scrie primul din cele mai multe de două sute de cîntece ale sale. Deși Foster a trăit toată viața lui în Nord, era atît de absorbit de spiritul din rîndul plantatorilor, încît acele cîntece pe care le denumise „etiopiene" sînt adesea luate drept melodii tradiționale din Sud, ca de exemplu: „The Camptown Races" (1850), „Massa's in the Cold Ground" (1852) sau „Old Black Joe" (1860). Spectacolele de cîntece cu melodii ale negrilor au contribuit ca să fie audiate de un public mai larg cîntecele lui Foster.

Minestrelii din evul mediu constituiau distracția poporului, cu jongleriile și dansurile lor în fiecare piață publică. În America au reprezentat un omagiu al oamenilor albi adus negrilor care locuiau pe

aceste noi pămînturi, coexistență incomodă, devenită simbolică, căci spiritul și personalitatea lumii negrilor se infiltrau în cultura albă încă mai înainte ca negrii înșiși să fie admiși în societatea albilor. Stephen Foster a intuit aceasta, găsind una din cele mai minunate inspirații, și cîntecele sale se vindeau cu miile. Întotdeauna extravagant, Foster și-a ipotecat cîștigurile viitoare pentru încasări imediate. Aceste cîntece au devenit cele mai populare șlagăre ale Americii și cel puțin vreo douăzeci și ceva dintre ele au rămas bine cunoscute și sînt cîntate și azi. Educația sa muzicală poate să fi fost mai limitată decît aceea a unui geniu ca Schubert, dar cîntecele sale puteau fi comparate cu ale acestuia, iar melodiile cele mai bune ale lui Foster ca „Jeannie with the Light Brown Hair" (1854) sau „Oh, Susannah" (1848) au o eloc-vență și un farmec pe care Schubert nu le-ar fi disprețuit.

Fără îndoială că adevăratul hibrid al zilei și contemporanul lui Foster a fost Louis Moreau Gottschalk, un creol, născut la New Orleans, în 1829. Gottschalk a studiat la Paris cu Berlioz, iar Chopin a asistat la debutul băiețelului la Salle Pleyel, în 1844. P. T. Barnum a încercat să-l angajeze să cînte la pian, zece ani mai tîrziu, dar nu a reușit. Gottschalk era un pianist foarte bun și a dat în iarna 1855—56 vreo optzeci de concerte la New York, mai tîrziu a apărut nu numai în marile orașe, dar și în orașe mai mici și sate, chiar și în regiunile minere. El a petrecut de asemenea o bună bucată de timp în Indiile de Vest, iar muzica lui din anii maturității reflectă amestecul dintre culturile albă, neagră și indiană, din Lumea Nouă, într-un fel unic. Gottschalk este considerat ca părintele dansurilor ritmice, care aveau să se transforme în muzică sincopată pînă la sfîrșitul secolului. Piesele sale pentru pian, cuprinzînd pe unele sentimentale, ca „The Last Hope", „The Dying Poet", erau ascultate în casele americane, tot atît de adesea ca și cele ale lui Foster sau clasicilor. Gottschalk a murit în împrejurări misterioase la Rio de Janeiro, în 1869, pe cînd participa la un festival cu propria sa muzică.

Muzica lui Foster și a lui Gottschalk este aceea a tinerii Americe, formată încă din ferme și orășele mici pe un continent care nu cunoscuse industrializarea. În Sud, marile plantații înfloreau într-un fel de viață tihnită prin temperament, climă și foarte multă muncă liberă. În mod inevitabil, toate acestea trebuia să se schimbe, căci orașele erau acum legate între ele prin căi ferate, devenind mari așezări, și imigrația punea la dispoziția Nordului o forță de muncă la fel de mare, deși cu plată. Problema sclaviei amenința unirea statelor, care fusese bazată pe unica idee că diferiți oameni trăind în mod autonom puteau, nu mai puțin, supraviețui ca o singură națiune.

În America, mai curînd ca oriunde, muzica a devenit parte din educația publică, fiind considerată asemenea unei completări de cultură ajutînd la formarea caracterelor, așa cum s-a întîmplat și în Grecia Antică. Astfel tradițiile Europei au putut fi absorbite mai ușor după războiul civil. Italienii au adus opera, irlandezii și scandinavii, cîntecele lor folclorice și melodiile pentru vioară, iar germanii, muzica pentru orchestrele simfonice. Murray Schafer, compozitorul canadian, a afirmat că orchestra simfonică este caracteristică pentru dezvoltarea civilizației industriale. El preciza că, asemenea industriei, orchestra

începea adesea ca ansambluri ad-hoc, reunite pentru scopuri speciale — un lux scump. Pentru cîtva timp, opera nu a prins în America. Este o formă de dramă rituală care amplifică posibilitățile expresiei umane, iar nord americanii aveau tendința de a nu-și dezvălui sentimentele în acest fel. În orice caz, asemenea arte au avut întotdeauna nevoie să fie sprijinite de averi, ca în zilele Medicilor la Florența, și susținătorii americani bogați erau rari.

Franța a dus în America *café chantant* și melodiile strălucitoare ale operetelor sale. Anglia a trimis muzica lui Gilbert și Sullivan, împreună cu muzica bisericească, încă pe larg folosită, toate acestea au zămislit muzica unui alt american, părintele marșului militar american John Philip Sousa. Născut la Washington D.C., în 1854, Sousa a fost cîtva timp asistentul muzical al lui Offenbach și apoi dirijorul orchestrei marinei SUA, de la 1880 la 1892, cînd a plecat pentru a-și alcătui propria sa formație. Trebuie să ascultăm cu atenție rezonanța cîntecelor lui „El Capitan", „Semper Fidelis", „Washington Post", „The Stars and Stripes Forever". Considerăm marșurile lui Sousa ca atare, totuși chiar dacă împărtășesc ceva din operetă, din grandoarea lui Wagner, precizia orchestrelor militare franceze, au o înfățișare și o notă personală, o ușoară aromă amintindu-i pe Mark Twain și pe Horatio Alger. În ele răsună spiritul mîndriei naționale care a dominat atît de mult viața apuseană în secolul al XIX-lea, împreună cu acel spirit al coloniștilor care au luptat pentru a stăpîni natura și a elibera un continent. Oamenii în număr din ce în ce mai mare își dădeau seama că purtau singuri răspunderea pentru calitatea vieții lor. Tot ceea ce a simbolizat America pentru cei care au scăpat structurii rigide sociale a Europei este întruchipat în această muzică.

Am spus mai înainte că aș vrea să nu fie nevoie de frontiere naționale. Acestea nu sînt decît compromisuri fără legătură cu tribul, clima, cu geografia sau chiar limba dominantă. M-am întrebat adesea dacă ceea ce se desfășoară acum sub ochii noștri nu este tranzițional, parte din acea evoluție inevitabilă către unități administrative mai largi sau care chiar se suprapun, cuprinzînd unități culturale mereu mai mici și mai autonome. În Statele Unite totuși, în special la sfîrșitul secolului al XIX-lea, a avut loc o evoluție total diferită. Mai multe culturi s-au adunat pentru a forma una singură, un mare număr de noi americani au fost introduși printr-un singur port de intrare îngust, Ellis Island, situat în portul New York. Într-adevăr, chiar și părinții mei au pus acolo prima oară piciorul. Este greu pentru noi cei de azi să ne închipuim acest desperat pelerinaj învăluit de curaj, nesiguranță, risc și speranță.

Pe măsură ce secolul al XIX-lea se încheia, mulți din europenii săraci și impilați au plecat spre Lumea Nouă, în timp ce cei privilegiați și noii îmbogățiți trăiau într-o atmosferă de pace ce părea a fi de nezdruncinat. Să ne imaginăm Parisul în 1894. Cultura occidentală este fără îndoială centrul lumii, iar Parisul, capitala artistică a Europei. Impresionismul în pictură este la modă, dirijat de Manet, Seurat, Monet, Renoir și Degas. Acești artiști nu pictează subiecte, ci

lumină și culoare doar. Încercarea lor nu este fără precedent, căci în secolul al XVII-lea se poate afirma cu siguranță că lumina era subiectul lui Vermeer. Totuși, impresionismul aduce ceva din calitatea visului lumii, un vis din care Europa secolului al XIX-lea părea a nu fi în stare să se trezească.

Impresionismul a atras pentru prima oară atenția publicului în muzică, într-o piesă scurtă orchestrală a unui tînăr francez, Claude Debussy. I-a zis *Preludiu la după amiaza unui faun.* Debussy și-a luat ca sursă de inspirație, nu lucrările pictorilor, ci cele ale poeților, în special doi care exercitau pe atunci o enormă influență asupra sa. Unul a fost Stéphane Mallarmé, al cărui salon Debussy îl frecventa probabil înainte și după 1887. Mallarmé era autorul poemului *După amiaza unui faun,* pentru care Debussy s-a apucat să scrie muzica în trei părți, pentru a întovărăși citirea poeziei. Dar numai Preludiul a fost terminat. Celălalt poet era : Maurice Maeterlinck, dramaturgul care avea exact aceeași vîrstă ca Debussy. Piesa sa *Pelléas și Mélisande* apăruse în 1892. Debussy s-a apucat aproape pe moment să o transforme într-o operă, chiar mai înainte de a începe să lucreze la faimosul Preludiu, dar i-au trebuit ani, iar *Pelléas,* ca operă, a fost reprezentată întîia oară în 1902.

Preludiul a fost prima dată interpretat la 23 decembrie 1894, și la acea vreme Debussy ajunsese să fie o figură obișnuită în viața de noapte a Montmartre-lui, unde s-a familiarizat cu lucrările multor pictori impresioniști. Cu cîțiva ani mai înainte, compozitorul fusese în Rusia și cunoscuse acolo opera lui Musorgski, *Boris Godunov.* Mai tîrziu, la Paris, în timpul Expoziției din 1889 (cînd Eiffel și-a inaugurat turnul „revoluționar"), a rămas adînc impresionat de un ansamblu javanez gamelan. Era îndrăgostit de muzica lui Wagner și a făcut două pelerinaje la Bayreuth pentru a auzi operele maestrului, sperînd să-l cunoască. Poate că l-a cunoscut la Veneția, căci amîndoi compozitorii erau acolo în 1882. Mai apoi, Debussy a fost decepționat de muzica lui Wagner, iar muzica de pian a lui Liszt, de mai tîrziu, ajunsese să-l impresioneze mult mai mult, ca de exemplu lucrări ca *Années de pélerinage,* care poartă trăsăturile anticipate ale impresionismului apropiat.

Muzica zilei era deosebit de volatilă, o artă absolută sau abstractă, în timp ce arta și literatura erau dominate de *ism*-uri. Mallarmé făcea parte dintre simboliști, Maeterlinck era un mistic. Mallarmé a spus despre muzică : „Trebuie să ne luăm ceea ce e al nostru propriu înapoi din muzică". În acest sens privea el pe atunci muzica, așa cum ne uităm noi azi la o pictură cubistă, o viziune ce presupune o realitate din care artistul și-a tras esența, pînza reprezintă răspunsul la culoare, formă și contrast numai în privința subiectului. Abstracția ne arată principiul, materia din care viața însăși e făurită, iar muzica lui Debussy împărtășește această calitate.

Preludiul, La Mer și *Nocturnele pentru orchestră,* lucrările extraordinare pentru pian și chiar ultima lucrare pentru piano solo nu cuprind melodiile, armoniile, ritmurile și structurile obișnuite pentru muzica de concert. În aceste lucrări, Debussy scrie sunete pentru sunete. Să nu uităm că Debussy era un admirator al psalmodierii și al

Scanned with OKEN Scanner

muzicii vocale a lui Lassus și Palestrina. Era și un admirator al compozitorilor din vremea lui Ludovic al XIV-lea, în special al lui François Couperin, și în același timp ni se amintește că această muzică ne împinge înainte spre experiențele lui Edgard Varèse tînărul prieten și discipol al lui Debussy.

Aventura lui Debussy ca și a lui Wagner a fost un salt în spațiu și își avea duplicatul în Germania, deși de un alt fel. Richard Strauss, moștenitorul lui Wagner ca împărat al muzicii germane, a oferit Occidentului un sunet care a fost mai mare și mai splendid, mai grandios, mai împodobit cu medalii ca oricînd. Deși de o frumusețe melodică, muzica este adînc îndrăgostită de propriul ei sunet, așa după cum este și cu spiritul unei Germanii eroice care credea că destinul ei inevitabil era să conducă lumea. Debussy a căutat mezzotente, imagini văzute prin sticlă jivrată, idei, sugestii. Strauss a folosit dragostea sa pentru sunete, pentru a exprima o sensibilitate total opusă, exultînd în afirmații, în sunete asurzitoare și răbufniri de strălucire și, în special, în virtuozitatea controlului său asupra resurselor disponibile, cînd 110 instrumentiști sînt adunați sub baghcta unui dirijor care constrînge.

Poemul simfonic al lui Strauss *Also sprach Zarathustra* a devenit bine cunoscut recent prin includerea sa în partitura din filmul lui Stanley Kubrick, 2001. Este curios că Stanley Kubrick a considerat această muzică aptă să acompanieze voiajurile lui imaginare în lună, dincolo de Jupiter, căci această muzică se potrivește mai curînd castelelor din vis înălțate de regele nebun, Ludovic al Bavariei pe promontoriu de la Neuschwanstein ori izolata insulă din lacul Chimsee, unde a încercat să întreacă Versailles-ul.

Muzica lui Richard Strauss, împreună cu atît de multă muzică de concert de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, a devenit asemenea viselor, încurajînd și împlinind dorințele noastre cele mai personale, nădăjduind să le ținem vii. Totuși, în pragul noului secol, marile și copleșitoarele capodopere ale lui Wagner și Strauss aveau în ele, fără îndoială, în mod cu totul inocent, o trăsătură fatală, care azi ni se pare că ar reflecta o aroganță europeană în devenire, o stare nereală, anticipînd poate epoca noastră de coșmaruri devenită aevea. Muzica lui Richard Strauss face parte din repertoriul clasic, separată de timpul care i-a dat naștere. Cînd o orchestră superbă ca Filarmonica din Berlin, ai cărei membri au interpretat această muzică toată viața lor, o cîntă, pot aproape să mă convingă de valoarea ei. Totuși, mi se pare ne la locul ei în această lume a noastră. Bach și Beethoven se încadrează perfect, pentru că au un echilibru. Muzica lui Strauss este dintr-o perioadă de timp în care sensul proporțiilor era pierdut.

Azi trebuie să găsim modalități de reconciliere a atîtor elemente pe care din fericire nu le știam în trecut. Trebuie să ne ocupăm de ceea ce are loc la mii de mile depărtare, ca și în vecinătatea noastră. Știința pretinde să facem față cu fermitate problemelor morale create de progresele tehnologice. Nu putem să mai tragem obloanele și să pretindem că sîntem virtuoși, îndeplinind acte nobile în public. Richard

Strauss a făcut un ultim efort să dea amploare mai mare eleganței și bunei voințe, cochetării și vanității predecesorului său Johann Strauss, a cărei visare romantică formează chiar esența stilului său. Încă și mai mult decît Wagner, Richard Strauss construiește aceste elemente, atingînd culme după culme, într-un exces de satisfacere a dorințelor proprii.

Pasiunea după Sf. Matei a lui Bach ne emoționează adînc, fie că este interpretată de un număr modest de instrumentiști și cîntăreți sau de sute. Strauss, ori cum ar fi, trist, foarte mîndru sau fericit revarsă asupra lumii sentimentele sale cu mare emfază. Orchestrația muzicii lui este magistrală. Vocile complicate tăinuite în adînc sînt auzite, cel mai mic gest este modelat în chipul cel mai desăvîrșit, totuși, cînd orchestra este redusă la jumătate sau calitatea nu atinge culmea, ne dăm seama imediat cît de mic apare conținutul față de aspectul exterior. Pentru mine, esența acestei laturi a lui Strauss rămîne *Simfonia Domestică*, în care întreaga componență a unei orchestre simfonice moderne este folosită pentru a se descrie, oră cu oră, o zi tipică dintr-o familie germană obișnuită. Muzica este utilizată pentru a înfățișa mese, plimbări în parc, dragostea, chiar și scăldatul copiilor.

Ceea ce Strauss descrie în *Simfonia Domestică* sînt întîmplări personale, și această prezentare a unor lucruri fără valoare merge mînă în mînă cu punctul de vedere al occidentalilor de a se considera ca stăpîni ai lumii. Artiștii au fost întotdeauna antenele epocii lor, simțind dezvoltările și schimbările, prinzînd o anumită stare, chiar și cînd lucrează singuri, în timp ce majoritatea este propulsată de obișnuință. Aparențele exterioare rămîneau ferme, neatinse, dar Europa își pierdea controlul. Strauss s-a născut în 1864, cînd cultura europeană era aparent la zenit. În 1949, anul morții sale, două războaie mondiale schimbaseră în mod inevitabil echilibrul de forțe.

Un duplicat contemporan al lui Strauss este compozitorul vienez Gustav Mahler, care a căutat în mod special să creeze o muzică după imaginea lui Beethoven, numai că mult mai lungă, mai vastă mai stăruitoare. Scria despre un timp care simțea că dispare, iar muzica sa atinge uneori marginea isteriei. Cea mai lungă din cele nouă simfonii ale sale durează aproape două ore. Mahler lasă să se audă glasuri care străbat bezna ce coboară, încercînd să mai salveze o modalitate de viață care era dealtfel pierdută, potolindu-și teama de o schimbare inexorabilă.

Știu că mulți nu vor fi de aceeași părere cu mine, căci Mahler a devenit în urmă foarte iubit, dar pentru mine arta lui Mahler, ca și aceea a lui Strauss, este un zgomotos ecou al acelei epoci pline de încredere în sine a unui imperiu colonial, cu amăgirile sale privind o expansiune și creștere nemărginită, totuși nostalgică și de aceea poate și mai vie.

Această muzică reflectă un gust ce ar putea fi comparat cu vinul dulce ales, făcut din ultimii struguri ai anotimpului, acei lăsați pe butuci să se coacă pînă în apropierea primului îngheț. Au și început

Scanned with OKEN Scanner

să se încrețească, să se stafidească și totuși atîrnă pe butuc acolo mai departe. Ai putea crede că ar fi posibil să rămînă așa pentru totdeauna, devenind mai buni, mai copți, mai dulci. Dar dacă viticultorul nu-i culege cînd trebuie, se strică repede după aceea. Culeși la vreme, sînt acoperiți cu un strat cenușiu de mucegai, căruia germanii îi spun *edelmost*, iar francezii *la pourriture noble*, adică mucegai nobil. Acești ultimi struguri produc vinurile cele mai dulci, mai minunate și mai tari. Mahler și Strauss transmit ceva din această savoare unică.

Aspectele cele mai pline de afecțiune la Strauss și Mahler apar în acele clipe cînd muzica lor își amintește de rădăcinile-i viguroase, cîntecul folcloric german sau austriacul *Ländler*. Atunci îți dai seama că Mahler este legat de Schubert cît și de Beethoven, iar Strauss, de Mendelsshon și de Wagner. O lucrare de Mahler, ca ciclul de lieduri, *Cîntecul Pămîntului*, poate fi exaltantă prin perceperea mutabilității vieții. Strauss nu și-a modernizat limbajul pentru a face pe plac gusturilor mereu schimbătoare, și *Ultimele patru cîntece* pe care le-a terminat în 1947, este o muzică într-un stil la modă în 1895. Sentimentul rămîne autentic, simplu, adînc emoționant, căci accesoriile ornamentale bombastice ale imperiului dispăruseră, și conținutul devenise în cele din urmă unul cu forma.

Dacă muzica lui Strauss și Mahler este expresia unui anumit mod de viață european, în curs de dispariție, un nou sunet muzical înalt și ingenios reprezenta o descriere profetică a Lumii Noi, intrînd într-un nou secol. Muzica sincopată, ragtime, a lui Scott Joplin, Joe Lamb, William C. Handy și mulți alții, invocă optimismul unei Americi, care avea să facă mai mult decît să producă mici dispozitive distractive și mijloace de transport miraculoase. Rag este o muzică urbană de emancipare, de început al unei vieți noi. Muzica folclorică a țării de origine putea să fie un mijloc de legătură între milioanele de oameni care soseau în America și rădăcinile lor, iar ragtime face parte din noul început.

Aceasta este neîndoielnic muzică pentru pian, căci pianul reprezintă instrumentul perfect pentru epoca mecanică, după cum vioara a simbolizat emanciparea evreilor, pianul a devenit astfel instrumentul negrilor din Lumea Nouă.

Ragtime este o muzică folclorică a noilor orașe americane integrate și a fost scrisă și interpretată de negri și albi deopotrivă. Scott Joplin (1868—1917) este azi cel mai bine cunoscut dintre acești compozitori. Tatăl său era un ex-sclav și cu toate că Joplin a căutat să se elibereze de această moștenire, rămînea totuși puternic legat de ea. Ragtime reprezenta amestecul proaspăt al Africii cu Europa, împreunarea instrumentelor de alamă, a melodiilor folclorice, cu vestul sălbatic și sincoparea continentului negru cu un umor vioi care aproape dispăruse din muzica occidentală. Întocmai după cum americanii au auzit și s-au pătruns de muzica negrilor, muzicienii africani au preluat ce au auzit cînd au sosit în America.

Scanned with OKEN Scanner

Se obișnuia să se spună că ragtime a început în Noul Orleans, și fără îndoială era cîntat acolo în faimosul sector cu lumini roșii, în vechiul cartier francez — muzicienii puteau găsi posturi sigure, bine plătite în casele elegante de-a lungul străzilor Rampart și Beale. Dar această muzică nu a pornit din Neuw Orleans. S-a format în mai multe locuri, călătorind în sus și în jos pe văile rîurilor Mississippi și Missouri, oriunde s-ar fi găsit un pian. Mulți dintre pianiștii-compozitori virtuozi au pornit de la St. Louis, Kansas City și Sedalia. Cum faima lor se răspîndea, unii au venit la New Orleans. Alții s-au dus în Est, la Chicago, printre ei și Scott Joplin. Fiecare muzician era hotărît să-și depășească rivalul ; ca și în zilele lui Chopin și Liszt, Joplin și-a scris compozițiile pentru a i se potrivi stilului său de pianist.

Originele acestei muzici puteau fi îndoielnice, dar a devenit muzica de salon a albilor, a clasei de mijloc din America și apoi, datorită muzicii tipărite și discurilor, a invadat întreaga lume, la sfîrșitul secolului. Fiecare dorea să învețe cum să interpreteze Rags sincopată ; era o muzică cutezătoare, avîntată, optimistă ca și marșurile lui Sousa sau fenomenul zborului (în 1903, frații Wright împliniseră în fine zborul). Elementul popular a fost mereu una dintre forțele care contrabalansau în muzică. În evul mediu, melodiile de dans și baladele au amintit, atît muzicienilor, cît și oamenilor, că scopul muzicii este comunicarea. La începutul anului 1900, muzica interpretată prin case pentru distracția prietenilor împlinea aceeași nevoie, și ragtime era muzica de dans a tineretului.

Ragtime împărțea domeniul muzical cu multe alte forme, printre care cvartetul bărbătesc pe care îl asociem cu *barbershop* *, versiune americană a madrigalului sau a cîntării la patru voci. Această formă de a cînta în cadrul unei comunități, cea mai atrăgătoare, era provenită din adunările din tabere și alte ascendențe europene. Deși în timpuri mai recente devenise un vodevil stereotipic, în forma sa originală avea o vitalitate și căldură molipsitoare, cuprinzînd unele dintre cele mai încîntătoare mișcări de emfază armonică, ca în madrigal, pe care numai vocile le pot articula, cînd răspund cu grijă una alteia. Bancherul, fermierul, profesorul și funcționarul, toți împreună produceau aceste sunete minunat coordonate, barierele sociale au căzut, după cum se mai întîmplă încă în situația cînd se alătură cîntăreții care pe lîngă împletirea armonică aduc și o frumusețe de ton. Poate pentru că acesta era un mod popular de a cînta a contribuit la dezvoltarea unei urechi mult mai sensibile în rîndurile auditoriului american, care s-ar fi putut să fie intimidat de muzica lui Chopin și Bach. Asemenea grupuri de cîntăreți nu-și au asemănarea în Europa, deși există un duplicat în operetele vieneze ale lui Lehár, Kálmár și Romberg.

---

* Barber's Shop Music. Unul dintre locurile unde se făcea regulat muzică prin secolele XVI și XVII erau frizeriile. Aici, clienții așteptînd să le vină rîndul găseau instrumente simple cu coarde, de obicei ţitera, la care zdrăngăneau. La rîndul lor și bărbierii, în timpul liber cîntau la aceste instrumente și astfel au ajuns să se bucure de oarecare reputație ca executanți. Expresia *Barbershop harmony* este și azi folosită în SUA, însemnînd „un stil banal". (n. tr.).

Două revoluții tehnice au accelerat schimbarea în marile orașe americane și europene, de la o participare vie, la o ascultare pasivă, distribuirea muzicii devenind un produs comercial: patefonul și filmul — amîndouă au fost puse la punct de Thomas Edison care a personificat acea capacitate particulară americană de a crea și a fi fascinat de tot felul de născociri. Și una și alta au schimbat enorm viața noastră, în bine sau în rău, depinzînd de punctul de vedere. Să ne gîndim doar o clipă la sala de filme de modă veche, din America de Nord numită „nickelodeon" *, cuvîntul în sine un amestec de slang modern și greacă veche, un nume grandios pentru un asemenea mediu fără precedent. Pianistul filmului stătea pitit într-un colț. Pe ecran, sus, oamenii se mișcau încet pe o suprafață plată, în alb și negru. Ca distracție, aceasta reprezenta un mare salt înainte de la opera nereală sau teatrul stilizat al zilei.

Totuși, nu existau voci care să ne ajute să plîngem sau să rîdem. Golul era umplut de o muzică ce stîrnea emoțiile spectatorului și susținea acțiunea. Aici, pianistul filmului își împlinea rolul suprem, bătînd cu forță în pian fragmente din Grieg sau Schumann, Verdi ori Liszt, împreunîndu-le cu improvizații personale. În mod ironic, iată că un nou mijloc de distracții își căuta în trecut acompaniamentul, în muzica clasică scrisă cu o jumătate de secol mai devreme. O astfel de muzică a devenit pe moment familiară, pe măsură ce pianistul de film a instruit o întreagă generație. Niciodată nu a existat într-un mediu popular un asemenea amestec de perioade, stiluri și scopuri. Muzica de film de azi continuă să se alimenteze din moștenirea ei din secolul al XIX-lea.

Mii de ani lumea vizuală a fost reprezentată prin sculpturi, picturi și desene statice. Numai indienii, malayesienii și indonezienii au înfățișat piese, drame, dansuri, spectacole de păpuși, prezentînd o formă de acțiune stilizată, iar muzica a fost întotdeauna un vehicol al sunetelor, imprimînd impuls și ritm. Lumea Nouă a adus umanității o nouă atitudine în care mișcarea și direcția au precedat. Spre deosebire de sălile de operă de origine italiană, confortabile și pline de căldură, noile săli de cinematograf răsăreau ca ciupercile pretutindeni, în jurul proiectării unei raze de lumină. Luam contactul cu o nouă realitate, semnificativă din punct de vedere istoric și democratic. Filmele erau chiar o parte din aceasta, reducînd distanțele, în timp ce deschideau perspective, educau și nu educau, formau gustul publicului.

Muzica mecanică a pătruns în case mai înainte de apariția patefonului, pianele mecanice reprezentau echivalentul a șase mîini, împrăștiind melodiile favorite ale zilei, valsuri și marșuri. Puteau chiar oferi un facsimil rațional al marilor virtuozi de la Paderewsky la Rachmaninov. Nenumărați pianiști amatori urmau mîinile fantomatice în timp ce presiunea pneumatică producea sunetul după înregistrarea

---

* Sală de teatru, unde prețul biletului de intrare era de 5 cenți; nickel, piesă de 5 centime SUA (n.tr.)

de pe benzile de hîrtie. Modelele de la început erau acționate de pedale ca la armoniul de salon, iar mai tîrziu, cînd mașina a predominat, viteza executării putea fi modificată, influențînd într-un fel interpretarea și dinamica. Dar patefonul a fost acela care a adus în case interpretul.

Regretatul Charlie Chaplin a spus odată, cînd era în culmea gloriei: „Sînt cunoscut în unele părți din lume unde nu au auzit niciodată despre Isus Hristos". Ceea ce filmul a făcut pentru Chaplin, a împlinit patefonul pentru Enrico Caruso. Pentru cea mai mare parte a lumii, vocea și numele legendarului tenor încă și acum înseamnă opera, și deși a murit în 1921, glasul său este recunoscut de milioane de oameni. Caruso a fost primul artist din lume ale cărui discuri s-au vîndut cel mai bine, iar faptul că Firma Mașina de vorbit Victor a devenit atît de populară, se datorește în mare măsură lui. Săli de cinematograf în fiecare bloc mare și arii din opere în fiecare salon au revoluționat în mod irevocabil accesul nostru spre muzică.

Pentru mine, muzician american, cea mai remarcabilă realizare muzicală a secolului este înregistrarea sunetului. Pînă nu demult, comparativ, vocea unei persoane iubite sau sunetul viorii lui Paganini puteau fi evocate doar cu ajutorul memoriei sau al imaginației. Cînd Thomas Edison a făcut primul fonograf considera că născocise o mașină de dictat mai eficientă pentru care atît patronii, cît și secretarele aveau să-l binecuvînteze.

Influența fonografului asupra muzicii a fost tot atît de fundamentală ca și invenția notelor scrise și a tiparului.

Ne dăm seama de importanța fonografului, cînd ascultăm slabele ecouri păstrate încă în șanțurile uscate ale cilindrului cu înregistrările făcute în timpul spectacolelor de la Metropolitan Opera House, la New York, între 1901 și 1903. Lionel Mapleson era bibliotecar acolo, post pe care l-a deținut timp de aproape 50 de ani. Tatăl său a fost bibliotecar muzical și secretar al reginei Victoria. În 1900, Thomas Edison i-a dat lui Mapleson un model special al fonografului său, cu o imensă pîlnie în măsură să prindă sunetele îndepărtate. Deși trebuia pus în funcțiune cu ajutorul unei manivele de mînă, destul de incomod, Mapleson l-a folosit pentru înregistrări. El se instala în culise sau se suia sus pe schele și prindea fragmente din spectacole spre distracția de mai tîrziu a interpreților. Cilindrii lui păstrează vocile a multor mari artiști, printre ei mulți care nu au înregistrat niciodată discuri, ca legendarul tenor polonez Jean de Reszke, care s-a retras de la Metropolitan Opera House în 1901, cu doi ani înaite de a sosi Caruso. Mai mult încă, poate fi auzit și publicul, foarte distinct, izbucnind în apaluze după un final deosebit de strălucitor al unei arii cîntate de Nellie Melba sau Emma Calvé. Aceste fragmente foarte slabe sînt probabil primele înregistrări ale unor spectacole muzicale. Mapleson a încetat să le mai facă din momentul în care înregistrările comerciale au devenit obișnuite. Era mult prea complicat să transporte tot acel echipament în sus și în jos pe scări, prin culise și în spatele scenei. Colecția de cilin-

dri se află acum la Lincoln Center Library of the Performing Arts din New York City (Biblioteca Centrului Lincoln pentru Arte Interpretative).

Tehnicile de înregistrări acustice erau la început foarte limitate, încît multe instrumente muzicale au trebuit să fie modificate pentru ca sunetele lor să poată fi înregistrate și captate de imensa ureche. Instrumente cu sunete mai înfundate, cum ar fi contrabasul, nu puteau fi înregistrate de loc, fiind înlocuite de tuba. Viorile erau făcute în modele neobișnuite cu două microfoane metalice, una pentru pîlnia de înregistrare, iar celălalt în urechea interpretului, poate era primul exemplu de separare a sunetului : unul pentru public și altul pentru interpret. Din fericire, sistemul acționa bine pentru vocea omenească, și cei mai iubiți artiști ai epocii au încununat aproape peste noapte fonograful cu un succes mondial.

Pe măsură ce industria americană de instrumente se dezvolta, un singur compozitor s-a sesizat că muzica se schimba și evolua într-o nouă direcție. Acesta a fost Charles Ives. Într-o țară pe atunci îndrăgostită de muzica lui Victor Herbert, creația lui Ives era cu totul originală. Muzica lui este o dovadă a acelei stări inconștiente colective care ne pune în mișcare pentru a acționa împreună, întocmai ca un stol de sturzi care își ia zborul odată, ca o singură pasăre. Artiștii pot lucra singuri, dar împărtășesc aceleași antene sensibile la lungimi de undă pe care noi ceilalți le captăm mai tîrziu, cînd impulsurile sînt mai puternice. Ives s-a născut în 1874, în Connecticut, tatăl său fiind dirijorul unei formații muzicale. De foarte timpuriu și-a învățat fiul să deosebească intervalele mici și să cînte diferite imnuri într-o tonalitate fiind acompaniat în alta. Charles Ives a urmat studiile la Universitatea Yale, unde a obținut o diplomă în muzică.

Totuși, Ives a întors spatele muzicii zilei lui și chiar unei cariere muzicale. Nu și-a continuat studiile în Germania, așa cum făceau mulți din cei de o seamă cu el, de vreme ce vechile reguli corecte erau nepotrivite pentru noua muzică pe care o auzea ; știa că acea muzică nu avea niciodată să-i asigure existența și atunci s-a îndreptat spre asigurări, activitate pe care o considera mai mult o ocupație decît o profesiune. Nu ne preocupă aici ideile lui inovatoare pline de strălucire, în domeniul asigurărilor, deși a înființat o companie plină de succes (predecesoarea a ceea ce este azi Mutual Insurance of New York). El avea un salariu suficient pentru a duce o viață modestă și a-și publica muzica pe care o dădea oricui avea nevoie.

Ceea ce muzica datorește lui Charles Ives poate fi găsit în multele compoziții pe care le-a scris între 1898 și la sfîrșitul primului război mondial. Acestea cuprind cea mai avansată muzică a unui compozitor apusean, mai îndrăzneață decît creația lui Gesualdo sau Ars Nova în secolul al XIV-lea. La acea vreme, muzica sa părea prea ciudată pentru a fi luată în serios, căci făcea tot felul de experiențe cu ritmuri multiple și armonii politonale cu mult înainte de oricare alt compozitor. Perioada lui creatoare a fost relativ scurtă ; a compus cam vreo douăzeci de ani, între 24 și 44 de ani. Gustav Mahler a fost unul dintre puținii care l-a luat pe Ives în serios. Mahler era director muzical al Filarmonicii din New York, cînd a plecat la Viena, în 1909, a adus cu el partitura *Simfoniei a III-a* a lui Ives (unde a repetat-o).

Scanned with OKEN Scanner

Este interesant să ne gîndim ce s-ar fi putut întîmpla, dacă Ives s-ar fi mutat în Europa și ar fi auzit muzica lui Schönberg și Webern. Dar nu a făcut-o. Avea mare încredere într-o Americă ce nu mai depindea din punct de vedere cultural de Europa, o Americă luînd un nou rol în lume ; dar nu putea anticipa atunci oroarea unui război imanent. Cînd muzica lui a început să fie cîntată în America, curînd după sfîrșitul primului război mondial, Ives încetase complet să mai compună. Soția lui, al cărei nume era Harmony, o coincidență fericită, a declarat odată că războiul a constituit o lovitură distrugătoare pentru Charlie. Războiul a tăiat atît de adînc credința lui în sanctitatea vieții omenești, încît nu și-a mai revenit niciodată (deși a trăit pînă la 80 de ani). Într-o dimineață, nu mult după primul lui atac de inimă, în 1918, a coborît din camera de culcare, la parter și a încercat unele schițe la pian. Mai apoi, cu ochii în lacrimi, a spus : „nimic din ceea ce fac nu mai este bun".

În Europa, pictorii începeau din nou să creeze imagini stranii, care nu mai erau legate de convențiile din trecut, respingînd simpla înfățișare a lucrurilor. Realismul le fusese răpit de aparatul fotografic și acum trebuia să găsească noi căi, să dezvăluie ceea ce se afla sub suprafață. La ordinea zilei era inversiunea în muzică și în artă ; materiale primare de bază erau luate separat și combinate din nou. Unele experiențe nu duceau nicăieri, altele spre începuturi noi. Ceea ce realizau artiștii era tot atît de învălmășit ca și cum ai fi privit pămîntul pentru prima oară din aer. Cîtva timp, publicul a refuzat să accepte această nouă viziune tulburătoare a lumii, tot așa după cum în 1906 nu au putut accepta teoria relativității a lui Einstein. În mod inexorabil, pînzele scumpe ale lui Van Gogh, Cezanne și Munch au condus la cubismul lui Picasso și al lui Braque, la futurismul lui Boccione și Duchamp : muzica sincopată, zborul unui corp mai greu decît aerul, relativitatea și cubismul, toate în mai puțin de un deceniu. Epigramele muzicale concise ale lui Anton Webern nu erau ascultate decît doar de cîțiva, dar reprezentau un semnal evident că o explozie avea să izbucnească. Adevărata revoluție muzicală s-a produs în ajunul primului război mondial, cu primele trei partituri de balet ale lui Igor Stravinski.

Această dezvoltare a fost impulsionată de extraordinarul creator al Baletului rusesc, la Paris, 1909, rusul Serghei Diaghilev, un om a cărui viziune a produs o influență incomensurabilă asupra vieții culturale a secolului al XX-lea. Această figură dictatorială, cutezătoare poseda un fler neobișnuit de a alege talente necunoscute, dar promițătoare, dintre cei mai buni compozitori, dansatori sau pictori-scenografi ai zilei. Diaghilev avea 37 de ani și se apucase tîrziu de balet. Primele lui contacte au fost cu pictori, în calitatea sa de organizator de expoziții la Petersburg și ca fondator al revistei de artă *Lumea artei*, dar din todeauna a avut preocupări puternice pentru muzică, și în 1906 organiza spectacolele muzicale rusești la Paris și Berlin, prezentînd anul următor străinătății o figură senzațională de bas rus, Fiodor Șaliapin. În 1908, Diaghilev l-a prezentat pe Șaliapin în rolul principal din *Boris Godunov*, la Opera mare din Paris, spectacol care l-a lansat, atît pe cîntăreț, cît și opera în rîndul carierelor internaționale.

Scanned with OKEN Scanner

Căutînd alte lumi, pentru a le cuceri, Diaghilev şi-a îndreptat atenţia spre balet. Mulţi dansatori din Rusia erau pregătiţi în tradiţia franceză, dar nu exista nici o trupă rusească pe placul său. Diaghilev a hotărît să creeze una cu tinerele stele din corpul de balet de la Petersburg. Astfel a recrutat pe Ana Pavlova şi Tamara Karsavina, Mikhail Fokine şi Vaslav Nijinsky, a încropit în grabă cîteva aranjamente muzicale din Chopin şi a sincronizat *Silfidele*. Lucrarea este încă în repertoriul mai multor mari trupe de balet. Dar Diaghilev dorea de asemenea să creeze lucrări noi, să impresioneze Parisul cu îndrăzneala şi cutezanţa sa. Pablo Picasso şi Leon Bakst i-au făcut decorurile. Erik Satie şi Maurice Ravel i-au compus muzica. Dar nimeni nu se gîndea să-i comande lui Igor Stravinski, pe atunci în vîrstă de 27 de ani, să compună o lucrare nouă pentru anul următor. În 1909, tînărul compozitor nu avea mai mult de prezentat decît o bună recomandare din partea profesorului său Nicolai Rimski-Korsakov, o mică piesă instrumentală, *Feux d'Artifice* şi frumoasa *Elegie* pentru vioară, amîndouă reflectau influenţa maestrului său.

Stravinski s-a afirmat imediat cu *Pasărea de foc*. Coloritul exotic al lucrării făcea parte din acea combinaţie de savoare orientală şi dragoste pasionată cu care Diaghilev sedusese Parisul. Imediat după aceea a urmat *Petruşca* şi apoi *Sărbătoarea Primăverii*, toate trei au fost terminate între 1910—1913. *Sărbătoarea Primăverii* a reprezentat cea mai importantă premieră din istoria teatrului muzical, de la *Orfeu* al lui Monteverdi. Dar departe de a fi un succes, a pricinuit un scandal monstruos. În sală era un vacarm nemaipomenit, publicul striga şi urla atît de tare, încît dansatorii nu puteau auzi orchestra. Nijinsky, pe atunci cel mai faimos dansator din lume, coregraf şi stea a spectacolului, stătea în culise, cînd nu era pe scenă, şi bătea cu piciorul şi cu mîna ritmul complex, aşa încît ceilalţi dansatori să poată continua. Din anonimatul absolut, Stravinski a atins o faimă internaţională, şi cu toate că a scris şi alte partituri pentru Diaghilev, forţa lor nu a atins-o niciodată pe aceea a exploziei *Sărbătorii Primăverii*.

De ce este *Sărbătoarea Primăverii*, în mod neîndoielnic, cea mai celebră lucrare a lui Stravinski ? Pur şi simplu pentru că a izbucnit ca o furtună, năruind barierile dintre Vest şi Est, asemenea unei răbufniri ale cărei repercusiuni pot fi auzite şi simţite în orice fel de muzică, chiar în muzica pentru filme şi în rock. Acea lume de foc, senzualite, culoare şi sunet nou din Rusia a fost adusă de Diaghilev la Paris şi Londra. Şi rădăcinile mele ancestrale sînt ruseşti şi cred că ştiu ce simţea Stravinski. Cînd mă uit pentru prima oară la o partitură, ceea ce vreau să descopăr în principal este mesajul său şi apoi structura.

Pentru a-l înţelege mai bine pe Stravinski, am putea pune în contrast muzica sa cu valsul, ceea ce ar corespunde cu diferenţa dintre linia organică flexibilă, receptivă la schimbările din fiinţa interpretului — toate cuprinse într-o unitate în care inflexiunile subtile şi schimbările de viteze fac muzica să aibă viaţă, iar unitatea metrică neschimbată este foarte mult asemenea măsurii muzicii africane. Imaginaţia

Scanned with OKEN Scanner

lui Stravinski era încadrată de o gîndire matematică precisă. Un om zgîrcit nu poate fi darnic nici cu ritmurile. Asemenea unor cărămizi moderne tari, care nu sînt maleabile și nu se adaptează, așa cum se întîmpla cu vechii pereți (în secolele trecute huma era amestecată cu bălegar și paie) sau ca și unitatea metrică inflexibilă din măsurile muzicii africane, ritmurile lui Stravinski sînt adesea complexe și asimetrice ; spre deosebire de acel *laisse-faire austriac* din vals sau ländler sînt și rigide. Precizia pe care o are Stravinski în spațierea intervalelor este dincolo de orice imaginație, iar organizarea forțelor complexe de care dispunea nu a fost un lucru ușor.

Calea cea mai simplă pentru a conduce o mare societate este de a reduce membrii la unități identice care nu se mai disting una de alta și astfel sînt prelucrați mai ușor. Totuși, dacă oamenii își impun o autodisciplină și își dau seama de importanța imaginației și de cooperare, pot menține un grad de individualitate mult mai mare, tocmai prin voința lor de a se adapta. Aceasta este o altă diferență dintre muzica africană și cea europeană. Africanii au cîntece individuale cu melodii frumoase, dar cînd le împreună cu altele, ritmurile tind să transforme totul într-o masă uniformă. O asemenea trăsătură o găsim și la Stravinski. Există și alte ritmuri simple care devin umane prin distorsiuni și adaptări și aceasta se aplică după părerea mea la muzica lui Bartok și Beethoven.

Pentru mulți, muzica tînărului Stravinski apare turbulentă, disonantă, dificilă, deși este scrisă de șaptezeci de ani aproape. La fel s-a petrecut și cu tablourile lui Picasso, Braque și Kandinsky. Rezistența în acceptarea noului este comună în istoria artelor. Chiar așa stînd lucrurile, pare neobișnuit ca opere importante să aibă nevoie de atît timp pentru a cuceri un public vast. Poate pentru că sîntem prea aproape sau facem parte din acel timp, ca să-l judecăm bine, trăim cu consecințele sale. Stravinski a putut deveni idolul Parisului, ducîndu-și restul vieții în exil, departe de țara sa natală, dar vocea lui unică rusească este tot atît de mult o parte din revoluția care avea să prefacă națiia sa, după cum este și parte din transformarea vieții occidentale produse de primul război mondial, de tehnică și artă. Artiștii știau prea bine, încă înaintea noastră, că lucrurile se schimbau. Frontierele se dizolvau și nu mai puteam să ne bizuim pe protecția zăgazurilor naturale. Artiștii ne povățuiau să ne părăsim visele de altă dată și să-i urmăm pe noile cărări. Era o prevenire și o provocare în același timp.

Scanned with OKEN Scanner

7

CUNOSCUTUL ŞI NECUNOSCUTUL

În secolul al XX-lea, ritmul vieţii se accelerează, iar muzica absoarbe noi elemente cu o viteză uimitoare. Jazul se revarsă asemenea unor talazuri şi ajunge în sălile de concert cu George Gershwin. Arnold Schönberg formulează sistemul dodecafonic serial, Edgard Varèse creează o muzică abstractă independentă de convenţii. Aaron Copland făureşte o muzică americană, comparabilă cu aceea a altor naţiuni. Era orchestrei mari apare odată cu Stokowski, Hollywood, radio şi Toscanini. Se redescoperă muzica din Bali. Alban Berg face o sinteză şi lasă trecutul să se îndepărteze în lucrarea sa finală, Concertul pentru vioară.

Primul război mondial a înlăturat o lume familiară, făcîndu-ne să ne schimbăm atitudinea, după cum a schimbat şi multe frontiere naţionale. Totul pare să se fi produs foarte rapid. Imperiul austro-ungar, împreunare între Est şi Vest, a fost dizolvat, îmbucătăţit în părţile care-l alcătuiau. Unele naţiuni vechi ca ungurii şi polonezii şi-au revendicat pămînturile asupra cărora aveau drepturi istorice, în timp ce altele au fost constituite din bucăţele, devenind naţiuni noi care nu existaseră niciodată, ca Cehoslovacia şi Iugoslavia. Muzica, la rîndul ei, avea să nu mai fie aceeaşi ca pînă atunci, căci suferea cea mai profundă revoluţie de la inventarea armoniei.

Cred că secretul vieţii stă tocmai în această sarcină dificilă de a preveni pendulul să oscileze prea departe. De la marele război, în timpul căruia m-am născut am, văzut cu toţii cîteva pendulări puternice, căci trăim într-o epocă de extreme. Pendulările acum sînt atît de rapide încît, de fapt, extremele coexistă. Cînd m-am născut eu, America nu intrase încă în război, iar amintirile mele se îndreaptă înapoi spre un timp mai simplu, mai nevinovat, cînd valorile occidentale apăreau încă rezonabil de intacte. Nu puteam să ştiu, nici să apreciez ce se petrecea dincolo de suprafaţă. Totuşi, în muzică, pe cînd experimenta Charles Ives, George M. Cohan scria comediile sale muzicale. Lîngă Stravinski mai exista şi Rahmaninov. La Viena, unde compusese Arnold Schönberg, se afla şi Franz Lehár. Muzica era o oglindă adevărată a epocii.

În primii ani ai acestui secol, muzica începea să dezvăluie, aşa cum făceau, dealtfel, şi celelalte arte, ceea ce puţini vroiau să creadă : Europa îşi pierdea influenţa de mult stabilită asupra civilizaţiei occi-

Scanned with OKEN Scanner

dentale. Poate să fi fost culminarea unor secole de activitate continuă pe care încă unii persistă să o numească progres, dar acum haosul nu era prea depatre. La două decenii după armistiţiu, s-a produs crahul bursei şi depresiunea, iar apoi al doilea război mondial.

De mult timp, muzica a dezvăluit că posedă puterea să înflăcăreze, dar să şi domolească. Dacă însă muzica are o parte întunecată, are şi una luminoasă. Cîntecele compozitorilor populari americani poartă în ele bucurie. Această muzică a însufleţit atîtea inimi în timpurile acelea dificile, de exemplu melodia lui Jerome Kern, atît de avîntată, pe versurile poeziei dezarmante de Dorothy Kern, care subliniază pe drept cuvînt :

Nimic nu-i imposibil, mi-am dat seama
Căci atunci cînd sînt la pămînt,
Mă ridic, scutur praful de pe mine
O iau de la început.

Muzica ne aduce mesajul ei de bună voie, mereu, mereu, chiar şi în clipele cele mai grele, în special atunci cînd îşi trage seva din rădăcini adînci. Am ajuns să cunosc aceasta nu prin dragostea mea pentru vioară, acest instrument italian care viersuieşte, ci prin doi mari artişti care au avut o influenţă decisivă asupra vieţii mele : Fritz Kreisler şi George Enescu. Amîndoi erau violonişti şi compozitori, şi o punte de legătură între vechi şi nou. Pentru ei ca şi pentru un lăutar, la un dans de ţară, a face muzică era tot atît de necesar ca şi a avea oxigen.

Puţini sînt în Occident acei dintre noi care mai fac muzică, cu excepţia celor de la biserică şi de la şcoală. Cei mai mulţi dintre noi locuim în oraşe mari, avem slujbe la care trebuie să ne ducem şi sîntem bucuroşi să lăsăm pe alţii să facă muzică în locul nostru. Din fericire pentru mine, aparţin tocmai acestor muzicieni practicanţi. Părinţii mei au început să mă ia la concerte, la San Francisco, nu mult timp după război, pe cînd aveam trei ani. Imediat m-am îndrăgostit de sunetul dulce al primului violonist cînd cînta singur. Nu ştiam pe atunci că el era ceea ce se numeşte „concertmaestru", şi nici că numele lui era Louis Persinger, şi nici că avea să devină primul meu profesor. Ceea ce ştiam era doar că trebuia şi eu să scot aceleaşi sunete. Desigur, mulţi alţii au răspuns întotdeauna la muzică în acelaşi fel, şi din fericire o mai fac încă, devotîndu-şi în mod instinctiv viaţa acestei arte nobile, care creează stări de extaz.

Asociez vioara în special cu acel cîntec tandru, fermecător, *Liebesleid*, compus şi interpretat de Fritz Kreisler. Am ascultat, pe cînd aveam cinci ani, înregistrarea pe care o făcuse Kreisler şi mi-a rămas la inimă. Nu-l văzusem niciodată pe Kreisler şi abia după trei ani l-am auzit cîntînd în persoană, dar la acea vreme devenise o parte a vieţii mele. Tînjeam de dorul de a fi în stare să mă exprim şi eu ca el, să pătrund în lumea lui. Înfăţişarea sa aristocratică, frazările lui atît de emoţionante şi clare răspundeau la toate dorinţele tinerei mele inimi. Aceasta era într-o vreme cînd înregistrările se făceau printr-un

Scanned with OKEN Scanner

proces acustic. Interpretul stătea lîngă un megafon asemenea unui corn, mai curînd decît un microfon, iar vibrațiile fizice ale interpretării sale erau transmise direct membranei.

Fritz Kreisler nu era pentru mine o legendă, de vreme ce-l putusem auzi în casa mea chiar, la fonograful meu. Am devenit buni prieteni. El poseda acea calitate tipic austriacă, un interes viu pentru tot ceea ce-ți poate oferi viața ca și muzicalitatea adîncă a poporului său. Darurile lui personale de tandrețe și ritm vioi, ușor, apropiat graiului omenesc, cu intonațiile pline de viață, accentuate, vorbea o limbă universală înțeleasă de toată omenirea. L-am întîlnit pe Kreisler la Berlin, în 1929, cînd mi-am făcut debutul sub bagheta lui Bruno Walter și am avut privilegiul să-l aud interpretînd *Concertul pentru vioară* de Beethoven. Spre deosebire de cele mai multe imagini din copilărie care se spulberă în fața realității, prezența lui nu făcea decît să accentueze cu intensitate și claritate, încă și mai mult, amintirea pe care o păstram. Kreisler avea legături naturale cu instrumentul său, stăpînindu-l în mod automat, ceea ce-i permitea să fie mult mai indiferent față de interpretare, decît sîntem mulți dintre noi. Adesea, îmi atrăgea în mod special atenția să nu studiez prea mult, pentru ca să nu distrug acel dar atît de prețuit, scînteia care te aprinde pe tine și auditoriul într-un act de înflăcărare spontană. Se temea că prea multă exersare zilnică ar fi putut știrbi strălucirea interpretării. Așa ceva nu se întîmplă, dacă știi să separi *munca* de exersare de interpretare.

Kreisler era iubit de colegii săi, cît și de public, fiind la fel de dotat ca violonist și compozitor, iar preocupările lui vaste i-au servit drept combustibil pentru alimentarea focului artei sale. Interpretarea lui deosebit de calmă, plină de siguranță, intensă, a *Concertului* de Beethoven poate fi încă ascultată pe discuri. În această interpretare, Fritz Kreisler reprezintă unul din ultimele exemple ale interpretului inspirat, oferindu-ne cadențele sale în locul celor ale lui Joachim, folosite de majoritatea violoniștilor. Cadența sa din prima mișcare, în special, este o lucrare perfectă, rotunjită, bogată, spre sfîrșitul căreia împletește într-o egală măsură, în modul cel mai legitim, două din temele principale, spre încîntarea interpretului și a publicului.

Dacă este mai bine să asculți o cadență personală decît una din cele mai bune existente, rămîne o chestiune deschisă. Dacă ne gîndim la stimularea interpretului, desigur că este de preferat originalitatea, dar pentru public poate fi un risc. Și eu mi-am scris cadențele, cînd cele existente nu-mi conveneau, ca de exemplu în concertele de Mozart. Dacă nu am procedat la fel și pentru Beethoven și Brahms, se datorește faptului că nu am avut destulă încredere că aș putea îmbunătăți cadențele lui Kreisler.

L-am auzit pe Enescu cîntînd prima oară, cînd aveam nouă ani, iar la 11 ani i-am devenit elev. Ceea ce am găsit la Enescu, ceea ce m-a atras către el, chiar de la început, a fost universalitatea firii sale, deschisă către toate cele patru puncte cardinale. Cuvîntul geniu îi poate fi foarte bine aplicat, deși muzica lui nu e prea cunoscută, în afară de cele două rapsodii, no. 1 și 2, scrise pe cînd avea 16 ani. Oriunde își purta pașii George Enescu aprindea o flacără. Mi-a fost profesor de cînd ne-am mutat la Paris, în 1927, și mulți ani după aceea.

Scanned with OKEN Scanner

În tot ceea ce întreprindea se simţea o adîncă mărinimie, un om făurit din elemente naturale mari şi vitale. De cînd l-am cunoscut prima oară, m-a impresionat ca fiind mai distins şi impunător decît oricare altă persoană întîlnită pînă atunci. Avea o frumuseţe leonină, combinată cu expresia unei extraordinare blîndeţi şi tocmai aceasta a constituit poate motivul pentru care am simţit o atracţie imediată. Pasionat, plin de înflăcărată lealitate, acţiunile, reacţiile, muzica lui ţîşneau din străfundurile firii sale tumultuoase, asemneea unui vulcan. Nici o convenienţă meschină nu ar fi putut înăbuşi forţa sa atît de considerabilă. Avea un respect înnăscut şi compasiune pentru viaţa şi strădaniile omului, o iubire neţărmuită şi nesfîrşită blîndeţe.

Gîndirea lui Enescu trece peste secole. Nu am văzut vreodată o fiinţă omenească îmbrăţişînd dimensiuni atît de vaste în timp şi în spaţiu. Generaţii întregi de ţărani aspri, dar oneşti, şi seminţii cuceritoare păreau că se împreunaseră în ţinuta şi în privirea sa, iar memoria păstra toate lucrările marilor compozitori de la Bach, la Bartok. Înţeleg aceasta literalmente. Nu a existat vreo lucrare pe care Enescu să o fi auzit şi să nu o fi putut cînta pe dinafară, imediat, la pian. El cunoştea deopotrivă de bine viaţa simplă de la ţară, cît şi pe cea elegantă a saloanelor, ca şi expresia spontană, necontrolată, a lăutarului ţigan, alături de calitatea intelectual critică, stilizată şi distinsă a francezului. Era una din acele mari figuri care apar aproape de sfîrşitul unui secol, asemenea unui Janacek, din Cehoslovacia, sau Szymanowski, din Polonia. Enescu era un mare patriot, dar în conformitate cu timpul său, vorbea o engleză impecabilă, iar în călătoriile pe mare nu avea încredere decît în navele sub pavilion britanic.

Interpretarea lui Enescu transmitea o emoţie şi o pulsaţie pe care nici o cunoaştere sau concepţie, cît de clară, nu le poate împlini. El nu a pierdut niciodată verva şi accentul, acele culori de la alb la ultraviolet ale vibrato-ului său, lunecările de la un sunet la altul atît de variate şi subtile, intensitatea frazelor, modul de atac, tuşeul arcuşului, adevărată revărsare de lumini scînteietoare, strălucirea sunetului. Oricît de disciplinată îi era cunoaşterea în materie de compoziţie, a ştiut să păstreze întotdeauna elementul magic de improvizaţie. Avea o capacitate naturală de a comunica focul sacru.

În *Sonata a III-a pentru vioară şi pian* pe care sora mea şi cu minte am interpretat-o de atîtea ori, fiecare notă, nuanţă, culoare, accent este specificat, încît cel de pe urmă violonist, cît de prostănac ar fi, care a studiat-o, o poate încheia cu o rezonanţă ca un adevărat lăutar ţigan. Spre onoarea sa, aş mai putea adăuga că alături de indicaţia notată de a nu folosi niciodată aceeaşi digitaţie de două ori, m-a sfătuit să fac o alegere finală, fiind mai sigur şi mai înţelept pentru o interpretare în public, şi mi-a sugerat totodată că aş putea lua cunoştinţă şi de metronom. Pătrunderea, abilitatea de a percepe şi înţelege pe care o transmitea Enescu era o fuziune organică de raţiune şi intiuţie. În întreaga mea experienţă, nu am întîlnit încă un muzician care să izbutească să realizeze o sinteză atît de definită şi cizelată ca Enescu. Odată, pe cînd aveam vreo 15 ani, şi după ce, ca urmare a sfatului lui Enescu studiasem cu Adolf Busch, m-a întrebat de ce am început fuga de Bach în *la* minor atît de tare şi cu atîta autoritate.

Scanned with OKEN Scanner

De vreme ce consideram părerea lui Busch ca a mea i-am răspuns că toate fugile trebuie să înceapă tare, pentru că tema era anunțată și urma să fie dezvoltată. Cu multă răbdare, Enescu a început să-mi explice că chiar dacă unele teme pot fi enunțate de o manieră autoritară, erau altele, ca aceasta, care începeau destul de ezitant într-o tonalitate minoră, totuși cu un ritm sigur. Intuia că Bach însuși ar fi început într-o stare de cercetare, lansînd marele subiect, cu un singur fir și neașteptînd să poarte întreaga greutate a ceea ce avea să fie pînă în cele din urmă tapiseria. Fiind un copil încăpățînat, nu am capitulat imediat și nici nu doream să-l trădez pe Adolf Busch. Enescu doar mi-a sugerat să mă gîndesc și să hotărăsc singur. Bineînțeles că avea dreptate. Muzica lui Bach este foatre elastică. Poți să o cînți în zeci de feluri și mereu va continua să-și răspîndească magia. Enescu avea capacitate extraordinară de a evoca fiecare notă ca și cum ar fi fost creată din nou. Mulți ani mai tîrziu i-am vorbit odată de operele lui Mozart. Mi-a spus : „Poate că acum vei învăța să-l interpretezi pe Mozart, așa cum trebuie și să înțelegi că fiecare notă pe care a compus-o era ca o silabă, un gest definit, însemnînd ceva cu totul specific". Am învățat de la Enescu, încă de cînd eram un copilandru, că toate lucrările unui maestru pot avea legături unele cu altele, și nu ajungem să sesizăm modalitatea de gîndire a compozitorului și sentimentele sale, decît atunci cînd reușim să le însușim ca și cum ar fi ale noastre proprii.

Dovada cea mai bună a memoriei fenomenale a lui Enescu, egalată doar de abilitatea sa de a învăța este următoarea întîmplare a cărui martor am fost, într-o zi a anului 1927, imediat după ce începusem lecțiile cu el. În timpul lecției noastre a apărut neanunțat Maurice Ravel, întrerupîndu-ne. Acesta adusese manuscrisul sonatei sale pentru vioară și pian, pe care abia o scrisese. Cerneala nu era încă bine uscată și dorea să încerce sonata imediat. Editorul său, *Durand et Fils*, după procedura corectă franceză, obișnuită încă atunci, dorea să audă lucrarea înainte de a o publica. Pînă chiar și Ravel trebuia să se supună acestei proceduri. El era foarte preocupat ca acesta să o poată asculta, chiar în acea seară. Enescu s-a scuzat în modul cel mai politicos,față de tata și de mine, rugîndu-ne să așteptăm pînă va repeta lucrarea, adăugînd că va relua lecția după aceea. Cu Ravel la pian, Enescu a interpretat sonata citind notele pentru prima oară. aproape la perfecție. Este o lucrare grea, lungă, cu nuanțe interesante de jaz și blues care atrăgeau atît de mulți compozitori din Europa la acea vreme. Cînd au terminat, Ravel s-a declarat încîntat și s-a pregătit de plecare. Enescu l-a oprit, spunîndu-i : „Nu, hai să mai încercăm odată, să fim siguri". Enescu a pus notele la o parte și a cîntat întreaga lucrare din memorie. Tata și cu mine am rămas uluiți, dealtfel ca și Ravel. Trăsăturile unor asemenea daruri pe care Enescu le împărtășea cu Bach, Mozart și cîțiva din timpul nostru, par că desfid explicația rațională.

Deși Enescu nu s-a plîns niciodată de timpul său pe care-l dăruia cu generozitate colegilor sau interpretării, dragostea lui adevărată era compoziția. Lucrările sale merită să fie mai bine cunoscute și în special opera *Oedip* la care a lucrat atît timp, purtînd cu el în turnee

Scanned with OKEN Scanner

partiturile voluminoase, petrecîndu-şi nopţile aplecat asupra portativelor. L-am admirat ca dirijor : făcea actul de interpretare a muzicii atît de meritoriu pentru toţi participanţii. Oamenii au nevoie de frumuseţe, tot atît de mult ca şi de ordine, şi un scop, aşa cum m-a învăţat Kreisler şi Enescu. Ei şi-au pus de acord sentimentele cu moştenirea poporului lor de peste veacuri şi prin ei am învăţat că arta înseamnă comunicare, pentru că prin arta lor am ajuns să cunosc poporul lor. Iată o lecţie care trebuie mereu amintită, căci considerăm că muzica este o cheie vitală pentru înţelegerea oamenilor timpurilor noastre.

De-a lungul jumătăţii de secol care a trecut, s-au observat diferenţieri în muzica din Occident, care au afectat şi creaţia muzicală din restul lumii. În timp ce termenii clasic sau serios sînt adesea aplicaţi muzicii, este de asemenea adevărat că avangarda s-a distanţat în mod constant de tradiţional. Aceasta s-a întîmplat de asemenea şi în domeniul muzicii populare. Jazul tradiţional, muzica folk au rămas foarte departe de hard rock, punk rock sau astro rock. În ultimii cîţiva ani au început să apară semne de reunificare, atît în muzica populară, cît şi în cea de concert.

În anii care au urmat imediat după primul război mondial, jazul a devenit peste tot limbajul muzicii populare urbane. Am urmărit formarea muzicii ragtime, neîndoielnic rudă apropiată a jazului, împreună cu blues. Ca şi ragtime, jazul a călătorit de-a lungul rîului Mississippi, înflorind în New Orleans, St. Louis şi Kansas City ca şi la Chicago şi New York. Originea termenului jaz rămîne obscură, cuvîntul este cu siguranţă african. Jazul a fost în parte o versiune a formaţiilor de fanfară care deveniseră populare la New Orleans şi prin alte locuri, înainte de începutul secolului. În forma sa cea mai practică, jazbandul consta în nu mai puţin de şase muzicieni, fiecare aducîndu-şi contribuţia la o improvizare comună. Jazbandurile mai mari nu au dispărut, iar cele dirijate de Paul Whiteman şi Fletcher Henderson, în anii '20, au imprimat o modă care a continuat şi în anii '30. Soliştii de vază au atras urmaşi devotaţi, în special pe Louis Armstrong, ale cărui improvizaţii la trompetă au devenit celebre în întreaga lume, atît în interpretări directe, cît şi prin înregistrările de la început cu King Oliver. Originile vocale ale jazului au fost menţinute prin asemenea interpreţi de blues importanţi ca Bessie Smith. Chiar de la început, jazul s-a dovedit o artă care a unit americanii din Nord şi din Sud şi în curînd a izgonit baladele sentimentale de la sfîrşitul secolului, transformînd muzica populară tot atît de rapid cum a modificat rockul muzica zilelor noastre.

Ca şi cu rag, elanul avîntat al jazului a venit deopotrivă de la muzicieni negri şi albi, dar a trebuit un grup alb în întregime, originalul Dixieland Jazz Band din 1917 ca să răspîndească cuvîntul în lume pe o bază comercială. Înregistrările acestora rămîn primele discuri de jaz adevărat, în ciuda zvonurilor privind existenţa cilindrilor cu înregistrările legendarului trompetist negru Buddy Bolden, al cărui ton pătrunzător putea fi auzit în New Orleans pînă la jumătatea lacului Ponchartrain, după cum se spune. O parte din fascinaţia jazului

Scanned with OKEN Scanner

stă tocmai în faptul că redă muzicii libertatea de improvizație, înălțînd această abilitate la un nivel unde devine o problemă a muzicii. Mozart și Beethoven se mulțumeau să restrîngă avînturile libere ale interpreților lor la cadențele concertelor. În jaz, toți interpreții iau tonalitatea de bază și brodează armonia și melodia cît mai liber posibil, fiecare în parte, fără a pierde însă unitatea ansamblului.

Grupul de jaz clasic constă din clarinet, trompetă, trombon, pian și tobe. Este un ansamblu ale cărui convenții sînt bine stabilite ca și cele ale formațiilor medievale. Un banjo, contrabas sau un saxofon pot îmbogăți din cînd în cînd ansamblul, dar cvintetul standard de jaz este tot atît de clasic ca și cvartetul de coarde.

Bineînțeles că jazul a fost cîndva considerat îndrăzneț, experimental și periculos. A fost atacat din anvonul bisericii și în ziare, socotit că duce la corupere a tineretului, întocmai cum fusese defăimat și valsul, cu un secol mai înainte, și muzica rock mai recent. Atît rock-ul cît și jazul au același caracter ca și ragtime din care provin. Ragtime și jazul au avut o rezonanță puternică în Europa. Pînă și Igor Stravinski a scris piese cu elemente de rag, *Polka de circ*. Pretutindeni, țară după țară, oamenii au îmbrățișat jazul cu milioanele, fie ca interpreți, fie cumpărînd discuri pentru a dansa. Jazul a devenit exportul cultural principal al Americii, împreună cu filmele și cu cîțiva scriitori expatriați ; dar jazul părea să fie exact ceea ce le trebuia oamenilor, să-i facă să uite timpurile grele.

Jazul a ajuns pe podiumul de concert datorită talentului lui George Gershwin, un tînăr agitat care niciodată nu se simțea la îndemînă, decît atunci cînd se așeza în fața pianului. El era întotdeauna chiar în inima oricărei adunări. Ca și cu muzica lui Enescu, Gershwin este un amalgam de două tradiții, ceea ce, fără îndoială, a făcut ca jazul să fie acceptat cît mai mult. Viteza cu care jazul s-a răspîndit în lume a fost incredibilă. S-a datorat înregistrărilor, acelui nou lucru numit radio și spiritului american variat și dinamic. Muzica lumii noi s-a dovedit a fi o forță irezistibilă, și tradiția muzicală nu a constituit un obiect de neclintit.

Încerc sentimentul că jazul, ca și muzica lui Stravinski, este în perfectă concordanță cu epoca producției de masă. Ne supunem tempoului său, așa după cum ne supunem ritmului muzicii. De mult timp muzica a fost folosită ca să întovărășească munca, să-i domolească ritmurile, și să ușureze monotonia întîmplătoare. Melodiile de dans s-au dovedit întotdeauna a fi molipsitoare, punîndu-ne în mișcare picioarele fără voia noastră. Dar caracterul unei astfel de muzicii s-a schimbat de la o epocă la alta, de la o cultură la alta. Ritmul producției de masă este perfect exemplificat prin ultimul film mut al lui Charlie Chaplin, *Timpuri Moderne*. În muzică există o calitate pe care Africa a adus-o Vestului, fiecare individ se concentrează să-și păstreze locul oricît de mult s-ar repeta ritmul, indiferent cît de complex devine pătenjenișul în care e prins.

În afară de ritmul producției de masă, jazul mai corespunde unei percepții larg răspîndite a lumii de azi, aceea a unei mase uniforme a cărei mișcare este generată de o singură forță. Acesta nu este un ins-

Scanned with OKEN Scanner

tinct fals, căci mareele lunare și ciclurile solare ne afectează pe toți. Jazul a trecut rapid peste suprafața pămîntului, asemenea unui foc care mistuie iarba uscată de pe cîmpii, măturînd în multe părți limbajul muzical local.

Pe măsură ce vigoarea Lumii Noi creștea, aceea a Europei se risipea, îngropată de excese. Locuința, îmbrăcămintea, hrana, toate au devenit prea dense, prea amănunțite, încărcate cu podoabe. Același lucru s-a petrecut și cu muzica europeană, în special cu armonia. La Viena, orașul care a fost timp de mai mult de un secol capitala muzicală a Europei, un om a început să caute o nouă cale care să-l scoată din dilemă, tot așa cum făcuse și Debussy la Paris. Acel om era Arnold Schönberg. Născut doar cu cîteva săptămîni înaintea lui Fritz Kreisler, în 1875, Schönberg a început ca un devotat discipol al lui Wagner, Strauss și Mahler și chiar al lui Brahms. Dar Schönberg a dat peste muzica lui Debussy, a lui Skriabin, ca și peste scrierile teoretice ale lui Matthias Hauer și vederile sale au prins a se modifica. El a început să vadă cele douăsprezece note care formează octava ca entități separate, independente.

După ce a scris lucrări ca *Verklärte Nacht* și *Gurrelieder* care reprezintă sumarea stilului cromatic, Schönberg a dat ceva nou. I-a trebuit cîtva timp ca să ajungă la o teorie stabilă, dar chiar în lucrări ca *Pierrot Lunaire* și *Cinci piese pentru orchestră,* scrise la sfîrșitul primei decade a noului secol, el oferea un sistem armonic complet nou, lăsînd în urmă armonia așa cum o știam.

Pînă la această vreme, muzica occidentală rămăsese strins legată de conceptul triadei, sunetul familiar al acordurilor modurilor major și minor, o formă a logicii euclidiene. Logica armonică clasică era bazată pe tonalitatea principală și pe cele două note mai strîns corelate cu aceasta — cvarta și cvinta superioare. Se poate stabili o tonalitate, cîntînd un acord major bazat pe unu-cinci-unu sau un acord mai blînd, unu-patru-unu (numit plagal), dacă ar fi dorit compozitorul să stabilească o tonalitate de care să fie sigur, în special dacă a pribegit mai ales prea departe, să zicem de la *do* la *fa* major, revenind la tonalitatea de bază are acordurile unu-patru-cinci-unu. Schönberg a renunțat la toate acestea.

Destul de curios, Schönberg dorea să regăsească aceeași linie pe care o onora atît de mult la Bach și întreaga tradiție austro-germană, mergînd pînă în secolul al XVII-lea. Pornind de la sistemul temperat al lui Bach, Schönberg l-a aplicat celor douăsprezece semitonuri. Era cam la fel cu idealul nostru democratic de egalitate în fața legii. El a hotărît că toate aceste note trebuia să se poată înlocui unele cu altele, libere, să fie aranjate în orice formă ar dori, fără a mai ține seama de sunetele armonice precedente și legăturile între tonalități. El și-a construit noul sistem pe principiul pe care-l numește dodecafonic serial.

O serie este un aranjament de douăsprezece semitonuri într-o secvență anumită. Conform regulilor lui Schönberg, nici o notă dintr-o serie nu poate fi repetată, pînă cînd nu au fost folosite toate cele douăsprezece. Melodiile erau derivate din această serie ca și armoniile

Scanned with OKEN Scanner

dealtfel. Totul pare a fi un joc prostesc. În cele din urmă, compoziţii întregi pot fi construite dintr-o singură serie, prima construită în acest fel fiind *Suita pentru pian, op 25* a lui Schönberg, scrisă în 1924. S-ar putea presupune că această noţiune se baza pe ideea că fiecare notă are dreptul să urmărească dobîndirea fericirii, că întreg controlul armonic era respins. Democraţia pură nu implică nici o structură, ci mai curînd o anarhie benignă, unde se înţelege de la sine că fiecare lucru îşi va găsi nivelul propriu şi egal. Dar trebuie să avem grijă să nu confundăm vocabularul libertăţii cu cel al notelor. Ar fi mai bine dacă am compara notele cu alfabetul. Pare extraordinar ca omul să fi reuşit să exprime atît de mult cu cele douăzeci şi şase de litere (mai multe în limbile asiatice). Dar nici poetul nu a ridicat alfabetul la nivelul limbii şi nici nu a hotărît ca fiecare literă să aibă o folosire egală.

Sistemul de douăsprezece tonuri al lui Schönberg îmi pare să ofere o aserţiune similară pe care o putem accepta în scopul argumentării. A fost o aventură extraordinară, căci Schönberg pune cele mai fundamentale întrebări despre natura muzicii în Occident, de la descoperirea armoniei, cu o mie de ani aproape în urmă. Muzica lui matură solicită fără precedent urechea. Structura apare mai limpede într-o analiză vizuală. Ştiu că au existat în trecut perioade similare în muzică şi *Tristan* a lui Wagner este adesea citat ca un exemplu comparabil, căci prima oară opera a fost considerată ca fiind imposibilă de interpretat. Totuşi, după 1880, douăzeci de ani după premieră. a fost acceptată să facă parte în mod regulat din repertoriu de operă în Germania, Franţa, Anglia şi SUA. După părerea mea, cuvîntul german *Augenmusik*, însemnînd muzică pentru ochi, poate fi aplicat pentru cele mai multe lucrări ale lui Schönberg. Cred că un compozitor adevărat ştie mai înainte sunetul pe care intenţionează să-l producă, întocmai după cum scriitorul imaginează cuvintele. Folosirea hîrtiei, a schiţelor şi a revizuirilor este o folosire a ochiului ca să ajute urechea, dar nu să o întreacă. Nu exclud posibilitatea că mulţi dintre compozitorii dodecafonişti aştern pe hîrtie cele „auzite". Dar foarte adesea am avut posibilitatea să văd contrariul şi să ajung să cred că dificultatea este pe larg răspîndită. Este evident că publicul nu a vrut să facă efortul să ia totul în consideraţie, în cei şasezeci de ani de cînd Schönberg a introdus sistemul său dodecafonic serial.

Aceasta apare cu atît mai remarcabil, atunci cînd examinezi o lucrare ca *Suita sa pentru pian, op. 25*. Seria de sunete pe care este bazată se încheie cu patru note şi anume *B, C, A, B-bemol*. În forma notaţiei literale folosită de germani, unde *B* devine *H* şi *B-bemol, B*, practică datînd din evul mediu, aceste patru note sînt *H, C, A, B*, iar citite invers dau cuvîntul „*B-A-C-H*". Este unul dintre gesturile cele mai emoţionante, ca şi cum Schönberg ar fi căutat să primească binecuvîntarea lui Bach. Armura era adesea folosită de bătrînul maestru, tot aşa după cum îşi făcuse obiceiul să parcurgă temele invers şi răsturnate. Este încurajator faptul că Schönberg a fost atît de preocupat să ne facă să-l simţim participînd la acea tradiţie, în timp ce era con-

Scanned with OKEN Scanner

vins că găsise în cele din urmă soluția pentru dilema armoniei occidentale. El scria în 1923 :

„Sincer vorbind, pînă acum, pentru prima oară nu am găsit nici o greșeală, și sistemul se dezvoltă de la sine, fără ca eu să fac ceva. Consider ca un bun semn. În felul acesta mă simt total în măsură să compun cît mai liber și fantastic, cum cineva nu face decît în tinerețe și nu mai puțin sînt supus unei discipline estetice care poate fi definită precis."

Cît de sigur de sine și de dogmatic sună aceasta, aspirînd în același timp să rămînă credincios visului fiecărui artist.

Schönberg s-a văzut pe sine ca fiind parte din tradiție, făcînd pur și simplu următorul pas inevitabil. Dar eu îl văd într-un context mai mare. Sîntem confruntați de dilema egalității pe care omul caută să o impună inegalității naturii. Căci cele douăsprezece note ale octavei de fapt nu sînt egale în natură. Seria tonală care încearcă să le facă astfel, după părerea mea, este o idee arbitrară. Schönberg dorea să elibereze compozitorul de vechile reguli, care fuseseră prost folosite. El a stabilit reguli noi, rigide, căci aceasta era singura modalitate pe care o putea folosi mintea sa. Există o contradicție evidentă între arbitrar și a fi liber și totuși depind atît de adesea una de alta.

De cîtva timp, muzica modernă a fost descrisă ca disonantă, și fără îndoială că mulți dintre dvs. ați simpatizat cu această părere. De fapt, aveți dreptate. Disonanța a devenit definiția prin care muzica modernă știa că era cu adevărat modernă. Pentru Schönberg, ideea consonanței și a disonanței, vechea idee a centrului armonic au ajuns fără înțeles. El simțea că ordinea armonică trebuie să fie impusă de fiecare dată de către compozitor. Dar Schönberg, în felul său, ne-a desfundat urechile și ne-a dat un gust de ceva nou, care în mod subtil a modificat experiența noastră muzicală.

Muzica și societatea, în Vest, au atins o stare de criză fără precedent. Era vechiul conflict între libertate și ordine, între ceea ce e vetust și nou, ajuns la nivelul unei rebeliuni fățișe. Cea mai bună dovadă a dilemei lui Schönberg, în privința armoniei și aceea a compozitorilor care l-au urmat, este faptul că toți, în mod deliberat, au încercat să evite intervalele puternice naturale ale cvartei, cvintei și octavei. În schimb, accentuează secunda majoră și minoră, intervale cu totul îndepărtate de cele pe care le numim perfecte. Aceste sunete aspre ajută să preîntîmpine existența unui centru armonic. Totuși, mă întreb, dacă putem într-adevăr să ne eliberăm de atracția naturală dintre note, după cum nu putem scăpa de centrul de gravitate, decît numai dacă părăsim pămîntul. Ceea ce pentru mine păstrează o deosebită fascinație este tocmai acea nuanță de geniu în om, care, în cele din urmă, îi îngăduie să se exprime, să străpungă orice legături impuse, oricît de strînse ar fi. Aceasta o vom vedea în muzica lui Alban Berg, pentru mine cel mai dotat discipol al lui Schönberg, căci el a folosit noile reguli în modul cel mai favorabil.

Muzica este o stradă cu două culoare, iar cînd jazul american a ajuns în străinătate, Europa a trimis mulți dintre artiștii ei cei mai

Scanned with OKEN Scanner

talentaţi în America de nord. Printre ei, pe lîngă Schönberg şi Stravinski, era şi Edgard Varèse, un francez din Burgundia, acea bogată sursă a atîtor muzicieni medievali şi a vinului minunat. La începutul carierei lui Varèse, prietenul şi mentorul său Claude Debussy i-a spus: „Ai dreptul să compui ceea ce doreşti, muzica prinde viaţă şi îţi aparţine. Cu reguli nu se fac lucrări de artă" Varèse s-a îndepărtat de Debussy, reinventînd aproape sunetul muzical. La primul său interviu acordat presei americane, Varèse a declarat :

„Alfabetul nostru muzical trebuie să fie îmbogăţit. Avem nevoie de instrumente noi care nu trebuie să ne reamintească de lucruri pe care le-am auzit de o sută de ori. Instrumentele, la drept vorbind, nu sînt decît un mijloc temporar de exprimare. Muzicienii trebuie să îmbrăţişeze serios această chestiune cu ajutorul specialiştilor în maşinării."

America l-a lăsat pe Varèse să-şi scrie muzica, chiar dacă nu-l înţelegea. Criticii şi publicul deopotrivă îl întrebau în mod constant ce însemna, dar el le răspundea doar :

„Muzica nu e o poveste, nu e o pictură, nu e o filosofie. Este pur şi simplu muzica mea. Ascultaţi-o, nu o descrieţi. Muzica fiind o formă specială de gîndire nu poate exprima nimic decît pe sine însăşi."

Beethoven nu ar fi putut da o explicaţie mai potrivită. Era exact ceea ce a vrut să spună, cînd răspunzînd unei chestuini similare despre *Simfonia „Eroica"*, s-a aşezat la pian şi a cîntat primele opt măsuri. Acesta a fost răspunsul său.

Varèse a creat asemenea lucrări ca *Octandre*, *Ionisation*, *Hyperprism* şi *Ameriques*. Aceste succinte enunţări reprezintă ele singure o lege, fără o bază verificată în trecut, fie ea armonică, melodică sau ritmică. Deşi a trăit pînă în 1967, Varèse a scris cel mai mult între 1921 şi 1937, adică de la 35 la 51 de ani. Perioada lui de tăcere este comparabilă cu acea a lui Sibelius, care timp de treizeci de ani nu a compus nimic, sau Rossini care a rămas mut patruzeci de ani. Despre muzica lui Varèse putem spune că este aspră, amară, incisivă, tăind în adîncurile civilizaţiei. Este o muzică potrivită pentru canioanele cu pereţi din sticlă ale oraşelor noastre moderne, întrebîndu-ne cine sîntem şi ce este muzica, într-un fel tot atît de fundamental ca şi muzica lui Schönberg. Varèse este considerat de o întreagă generaţie de compozitori mai tineri de avangardă, de la Cage la Stockhausen, ca părintele muzicii într-adevăr nouă a zilelor noastre. Limbajul muzical al lui Straviski, oricît de radical apărea la vremea lui, azi e considerat ca făcînd parte din tradiţie, pe cînd cel al lui Varèse ca şi al lui Ives este fără precedent.

Aceasta mă aduce în miezul problemei muzicii în timpul nostru. Chiar de la primele începuturi ale vieţii omeneşti, unul dintre scopurile muzicii a fost de a ne procura plăcere, celălalt, de a ne arăta adevărul. Acelaşi lucru rămîne valabil pentru toate artele, iar experimentările noastre sînt naturale, formînd o parte a procesului de învăţămînt. Dar calificativul de „dezagreabilă" este destul de nou şi a început să fie aplicat unor anumite genuri de muzică numai în secolul al XIX-lea, de exemplul muzicii lui Beethoven. Mai recent, unii au categorisit muzica rock astfel, poate pentru prima dată s-a spus aşa ceva

Scanned with OKEN Scanner

despre o formă de muzică populară. Mi-a venit în minte, că poate faptul de a nu ne place un anumit fel de muzică, sau vreo artă modernă, este tocmai pentru că uneori nu sîntem împăcaţi cu noi sau cu lumea din jurul nostru ori societatea în care trăim. În Grecia antică, frumuseţea şi adevărul erau îngemănate. Azi recunoaştem că anumite adevăruri rămîn în mod iremediabil urîte, aşa cum de fapt au fost întotdeauna. Artiştii răspunzători pentru unele din aceste revelaţii supărătoare, Picasso şi Stravinski, s-au întors pentru cîtva timp la forme mai familiare în cadrul mişcării neoclasice. Dar Schönberg şi Varèse au rămas pe poziţie, iar muzica lor nu a fost acceptată de către tot publicul. Este perioada cea mai lungă cunoscută, în care muzica, considerată importantă de către unii, a fost respinsă de atît de mulţi. O adevărată schimbare faţă de acum cinci sute de ani, cînd Tinctoris declara că o muzică veche de mai bine de patruzeci de ani nu mai merita să fie auzită. Azi, adesea sîntem înclinaţi să spunem : „Afară cu noul, să trăiască vechiul". Luaţi aminte, piesa *Ionisation* a lui Varèse a fost recent folosită pentru un dans bărbătesc în spectacolul muzical de succes de pe Brodway, *Dancin.* Varèse ar fi zîmbit să vadă că partitura lui, considerată dificilă altă dată, acum era cîntată de nouă ori pe săptămînă de o orchestră la un spectacol popular şi chiar foarte bine.

În decursul timpului am încercat să dau posibilitatea creării unor noi lucrări, comandînd compozitorilor să le scrie pentru mine. Una dintre primele a fost *Sonata pentru vioară solo* de Bela Bartok, în 1944. Concertul pentru vioară *Due Canti e Finale,* de compozitorul sud african Priaulx Rainier, este una din cele mai recente. Încerc sentimentul că interpretul are obligaţia să recunoască şi să interpreteze lucrări noi şi, încă mai mult, să aducă la viaţă o muzică nouă prin interpretarea sa. Trebuie în mod constant să fim gata să ne schimbăm gustul, împrospătîndu-l cu gusturile altora. Dacă gustul este valid numai pentru un individ, poate uşor deveni o prejudecată, fie pentru artist, fie pentru public. Noi toţi uneori avem dificultăţi în a îmbrăţişa experienţe noi, dar trebuie să acceptăm, fără a cerceta, o anumită muzică pînă cînd o cunoaştem mai bine. Am căutat întotdeauna să mă deprind cu o muzică nefamiliară, prin acei care o iubesc mai mult. Nu sîntem obligaţi toţi să ne placă aceeaşi muzică sau aceeaşi artă, dar dragostea este unul din sentimentele umane care constrînge cel mai mult, şi cînd ne aflăm în faţa ei trebuie să-i acordăm toată grija.

Dilema zilei noastre este întrecerea complexă între intelectualitatea abstractă şi senzualitatea organică. Putem capitula în faţa uneia sau alteia sau să ne străduim să realizăm o sinteză, substituind energiei, echilibrul. Idealul îl constituie un punct undeva la mijloc. Europa este un pămînt în formă de delta, amestecînd mereu raţiunea şi sentimentul. La Freud, Schönberg şi Einstein găsim împreunate un maximum de disciplină cu un maximum de intuiţie. Controlul adevărat rezidă în identificarea totală, dar prea multă analiză poate umbri sursele intuiţiei, problemă cu care muzica contemporană se luptă de jumătate de secol. Pentru mine, muzica de avangardă s-a îndreptat prea mult în direcţia analizei, a măsurătorii şi structurii, în detrimen-

Scanned with OKEN Scanner

tul libertății adevărate, în timp ce pop-rock a trecut peste bord în celălalt sens, spre un pur impact sensual, fără o dezvoltare adecvată. În ambele cazuri sînt afectate sentimentele cele mai subtile.

Cu toată lealitatea față de artiști, al căror rol a fost întotdeauna să înlăture barierele, chiar și pe cele făurite de ei, aș sublinia că în acest secol, noțiunea de auditoriu s-a schimbat. Azi artele se presupune că aparțin tuturor. Nu este, în principiu, o idee proastă, cu excepția că puterea de pricepere se formează prin practică și o largă înțelegere a oricărei arte nu poate apărea fără un anumit efort. „Habar n-am despre asta, dar știu ce-mi place" pare, la o examinare mai atentă, să fie o aserțiune dubioasă. Un auditoriu poate ști ceea ce-i place, dar nu poate ști ce *i-ar putea* place și aici intră în acțiune integritatea furnizorului. Trebuie toți să fim receptivi la noi experiențe care imbogățesc vechile noastre preconcepții, receptivi la noile voci care se aud în mijlocul nostru. Artiștii, la toate nivelele, au recunoscut de mult timp că este o parte a funcției noastre ca ființe omenești să folosim cît mai bine tot ceea ce găsim în jurul nostru.

Este evident că anii douăzeci nu au reprezentat un timp de echilibru, și pe cînd compozitori serioși încercau diferite experimente, muzica populară încuraja o cufundare în noi experiențe exotice. În Germania, în special, oamenii se aflau într-o dispoziție ajunsă aproape la marginea isteriei, dăinuia un spirit amar, mușcător, format din deziluzii și nostalgie pe care muzica lui Kurt Weill îl prinde la perfecție. Dar această stare nu avea să dureze. Adolf Hitler a venit la putere și mulți artiști au fugit, printre care Weill ale cărui spectacole muzicale berlineze, în colaborare cu Bertholt Brecht, deveniseră mari succese. *Opera de trei parale*, reprezentată prima oară în 1927, a ajuns modelul sarcastic pentru multe alte comedii muzicale de mai tîrziu de pe Broadway, ca și spectacolele muzicale de cabaret, de după război.

Partiturile lui Kurt Weill au în ele ceva din spiritul burlesc al Republicii de la Weimar dintre cele două războaie, și acest spirit dăinuie în spectacolele sale muzicale americane. Weill nu și-a pierdut sentimentul care-l frămînta de a tînji după ceea ce nu poate fi niciodată împlinit. Cole Porter este probabil cel mai apropiat de Kurt Weill ca spirit, dar la Porter există o vînă viguroasă de umor și bună dispoziție, încît chiar și lirica cea mai acidă și armonia cea mai evazivă apare cu duh și compasiune. Personajele lui Porter, atît cele masculine, cît și feminine, sînt pe deplin realizate, pătrunse de încredere, în special în operete ca *Sărută-mă Kate*. Cele ale lui Weill par mereu nesigure și această trăsătură nu se simte mai bine, în nici una din operetele lui, ca în *Doamna din Umbră*.

Filmele au adus în America și alți compozitori europeni. Era natural ca Hollywood-ul să-și deschidă porțile pentru talente străine, această industrie a filmului fiind edificată de oameni din lumea veche. Ei doreau în filmele lor muzica pe care o știau, și Erich Wolfgang Korngold a fost unul din cei care au ajutat să o procure. La Viena, reprezentarea operei lui *Orașul mort* i-a cucerit aclamații ca unui al doilea Richard Strauss. Korngold și-a folosit toată pregătirea clasică pentru a născoci subiecte eroice și tragedii lacrimogene. Această tră-

Scanned with OKEN Scanner

sătură prinsese ființă odată cu spectacolele de la teatrele nickelodeon, unde subiectele clasice erau folosite în spectacole populare, numai că de data asta nu se prezenta ceva original, ci doar o pastișă.

A scrie muzică pentru filme este o înaltă sarcină profesională, o disciplină pentru care nu toți compozitorii sînt dotați. Muzica pentru filme a fost considerată de asemenea ca o muzică inferioară, după cum a scrie un scenariu poate fi socotit mai puțin valoros decît a scrie un roman frumos. Banii sînt buni, dar sufletul se sărăcește. Poate acesta să fie și unul din motivele pentru care atît de puțini compozitori au fost atrași să scrie muzică pentru filme. Copland, Prokofiev, Walton, Vaughan Williams sînt doar cîteva excepții notabile. Mulți însă nu doresc să-și piardă timpul pentru a stăpîni asemenea măiestrii, iar producătorii de filme nu prea sînt înclinați să le dea ocazia, în orice caz, știind că e greu să facă față standardelor lor. Nu mulți compozitori care se consideră ca făcînd parte din tradiția lui Beethoven și Bach răspund ușor la ideea că trebuie să asigure „șaptesprezece secunde de teamă care crește" într-o secție și „un minut și zece de muzică romantioasă, tinerească, cu o nuanță de regret în ea" pentru altă secție. Compozitori ca Lully și Purcell nu ar fi avut nici o dificultate ca să îndeplinească așa ceva, căci de fapt asta era într-un anumit sens ceea ce făceau ca să-și cîștige existența. Cît despre Wagner, dramele lui muzicale au partituri ca pentru filme, destinînd teme fiecărui personaj, oglindind fiecare schimbare de tensiune emoțională, iar tehnica lui componistică s-a adaptat foarte bine filmelor.

Sînt uneori surprins că publicul acceptă stilul muzical clasic occidental în filme, cînd îi rezistă adesea în forma sa originală. Asemenea comportare este legată desigur de noțiunea de cultură pentru toată lumea. Nu cred că ar fi necesar pentru fiecare iubitor de muzică să se urce pe pantele *Ciacconei* de Bach, sau chiar să se scalde în Rachmaninov, totuși de-a lungul acestui secol, filmele au arătat că un public foarte numeros se poate apropia de un limbaj muzical departe de cel imediat popular. Cu toate acestea, golul a continuat să se adîncească, iar partea populară a industriei cinematografice s-a axat pe linia obținerii unui succes ieftin, în timp ce atît de mulți compozitori serioși rămîn necunoscuți de un larg public.

Acum începem să facem față unei alte schimbări din secolul nostru, conceptul de cultură pentru fiecare. Avangarda poate că a evitat în mod deliberat contactul cu publicul în general, dar definiția publicului a suferit o schimbare majoră pretutindeni în lume, cu ajutorul mijloacelor de informare. Doi muzicieni și dirijori de primă mînă au adus o contribuție deosebită rolului pe care aveau să-l joace radioul și filmele în viața muzicală a Americii : Leopold Stokovski și Arthuro Toscanini. Cunoștințele lui Stokovski în materie de înregistrări erau cu mult înaintate față de cele ale colegilor săi. El experimenta în mod constant cu orchestra în sala de concert și în studioul de înregistrări. În 1936, Stokowski a părăsit orchestra din Filadelfia și s-a mutat la Hollywood, pentru a începe cariera în film, „o chemare mai înaltă",

Scanned with OKEN Scanner

cum spunea el. Avea o anumită experienţă care-l făcea egal cu cei mai buni ingineri de sunet din studiouri, adesea spre neplăcerea acestora. Stokowski şi-a făcut apariţia în *The Big Broadcast of 1937* şi apoi în filmul remarcabil cu Deanna Durbin *100 Men and a Girl.* Marea aventură a lui Stokowski în domeniul filmului, cu mult mai îndrăzneaţă în implicaţiile sale, merită să fie studiată de către critici şi producătorii de filme. Aceasta a fost colaborarea sa cu Walt Disney în crearea filmului muzical *Fantasia.* Rezultatul poate fi îndoielnic sub unele aspecte, dar rămîne totuşi o realizare remarcabilă, mai ales prin soluţia neaşteptată privind reproducerea muzicii de filme, cu mult înainte de apariţia stereofoniei şi quadrafoniei.

Stokowski cunoştea prea bine valoarea vizuală a dirijorului, atît pentru public, cît şi pentru interpreţi. În *Fantazia,* silueta lui era proiectată singură pe un podium înalt la începutul şi sfîrşitul fiecărei piese muzicale. Încununarea activităţii sale faţă de Hollywood s-a produs atunci cînd Mickey Mouse ca Ucenicul Vrăjitor au apărut în epilog şi urcînd pe podium i-a strîns mîna. Leopold Stokowski a întruchipat pentru americani, în decursul primei jumătăţi a secolului, imaginea dirijorului ; cum trebuie să fie, cum să arate, cum să se comporte şi, într-o mare măsură, a ajutat la popularizarea orchestrei simfonice în America de Nord.

Dacă Stokowski era *sui generis* transcriind lucrări de Bach pentru orchestre straussiene, punîndu-le sub o presă hidraulică, atunci Arthuro Toscanini trebuie să fie descris ca o forţă a naturii. El împlinise 71 de ani cînd a preluat conducerea orchestrei simfonice NBC, în 1937, şi a mărturisit că se temea că ar fi prea bătrîn pentru această funcţie. A păstrat postul pînă la vîrsta de 87 de ani.

Povestea anilor petrecuţi de Toscanini în fruntea orchestrei NBC este pentru multe motive memorabilă. Cînd a venit el, Radiodifuziunea americană funcţiona de zece ani. Ţara se afla încă strînsă în chingile depresiunii. Cînd Toscanini a luat contact cu noua lui orchestră, la prima repetiţie, era nervos şi transpirat tot, ca un tînăr recrut care debuta. Transmisia inaugurală de Crăciun a fost auzită de milioane de oameni. Unul dintre ascultători fiind preşedintele Franklin Delano Roosevelet, pe atunci la începutul celui de al doilea mandat al său. Era pentru industria radiodifuziunei o lovitură, atît din punct de vedere artistic, cît şi în privinţa relaţiilor cu publicul.

Azi cînd tranzistorul este rege şi radiourile de buzunar sînt folosite pe plaje, la picnicuri, în ascensiuni sau la safari în deşert, nu e uşor să imaginezi timpul cînd aparatele de radio constituiau piese de mobilier importante prin saloane şi livingroomuri, adevărate oracole asemenea aparatelor de TV din zilele noastre, ocupînd un loc tot atît de important într-o încăpere ca altă dată căminul cu focul său. Ce putea fi mai uşor decît să agăţi un microfon în faţa unor interpreţi şi să transmiţi naţiunii rezultatele. Staţiile de radio cele mai importante din America şi Europa aveau orchestre permanente de vreo cincizeci de interpreţi, pentru a susţine acompaniamentul la drame şi a prezenta interludii uşoare. Dar numai NBC îl avea pe Toscanini. Se pusese atît de mult accentul pe prezenţa vizibilă a dirijorului, încît era greu ca forţa personalităţii lui Toscanini să fie transmisă ascultătorilor pe calea

Scanned with OKEN Scanner

undelor. Dar se afla regulat acolo, în fiecare duminecă de la 5 la 6. A dirija este o expresie intens personală, așa se explică de ce una și aceeași orchestră poate răsuna atît de diferit la fiecare dirijor. Stokowski și Toscanini au încercat fără succes să-și schimbe podiumurile între Filadelfia și New York, în anii '30. Cele două orchestre au devenit niște prelungiri ale acestor două personalități.

Faptul că dirijorul unei orchestre simfonice trebuie să fie un obiect de veneraţie este ceva recent. A prins fiinţă în secolul al XIX-lea, secolul individualităţii, pe cînd orchestrele începeau să se dezvolte. Ideea virtuozului dirijor este considerată că a început în Franţa cu François Habeneck, Louis Julien și Hector Berlioz, toţi prezenţi la Paris și Londra, din 1816 pînă în 1869. Dar arta și-a găsit înflorirea deplină în Germania și Austro-Ungaria. La sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, patru nume erau proeminente : Richard Wagner și Franz Liszt și urmașii lor mai tineri, Hans Richter și Arthur Nikisch. Aceștia doi din urmă au ajuns să domine stilul orchestrei în Europa la începutul secolului. Richter venera partitura scrisă. Nikisch era mai liber și a fost primul care dirija fără partitură. Leopold Stokowski, care a venit în locul lui Nikisch, la Paris, în 1908, s-a modelat după acest stilist elegant, renunţînd la folosirea baghetei. Toscanini a urmat tiparele lui Richter, angajat în luptă cu orchestra ca să cîștige bătălia pentru compozitor, înfierbîntînd temperamentul volatil latin la înalte temperaturi.

Cultura reprezintă pentru fiecare o idee nobilă, artele însă nu au fost considerate la fel întotdeauna. Catedralele lui Chislebert au putut fi de folos oamenilor, totuși erau ridicate după indicaţiile maeștrilor bisericii. Michelangelo a pictat Capela Sixtină la cererea patronilor lui. Monteverdi și-a creat operele pentru nobilimea din Mantua și patricienii veneţieni. Mozart și Beethoven au scris pentru elita din Viena, iar Chopin, pentru cercurile educate din Paris. Pînă nu de mult, muzica lor era disponibilă numai pentru cei care puteau să-și permită să o asculte adesea în case particulare ale bogătașilor sau în săli de concerte scumpe. Singura alternativă era să înveţi să cînţi pentru tine.

Filmele și radioul au ajutat să se accelereze răspîndirea culturalizării care a început cu tiparul. Mai mult încă, vieţile noastre nu sînt chiar atît de clar despărţite între cei care lucrează și cei care cîntă și este un lucru foarte bun, căci vitalitatea unei culturi depinde de rădăcinile adînc împlîntate în viaţa cea de toate zilele a noastră a tuturor, în timp ce structura și mersul ei depind de cei care au darul și timpul de a le formula. În orice caz, cultura nu este un produs finit, ci parte dintr-un ciclu continuu. Putem vedea aceasta foarte clar în Indonezia, unde muzica populară și cea clasică sînt la fel, ca și în India dealtfel. Aici predarea muzicii pornește prin exemple directe, așa cum se întîmplă de secole.

Prin 1930, muzicienii din Occident au început din ce în ce mai mult să-și dea seama de muzica cultivată, plină de strălucire din insulele indoneziene, Bali și Java, de percuţia melodioasă a orchestrelor gamelan. Cantităţi imense de echipament de înregistrare au fost duse de specialiști la faţa locului, de unde s-au întors cu sunete ca acele

Scanned with OKEN Scanner

pe care le auzise Debussy în 1889. Muzica gamelan este o artă colectivă aparţinînd unei culturi în care virtual ia parte fiecare. Orice sat şi oraş este mîndru de propria sa concepţie a gamelanului. Familia de gamelan, gonguri şi xilofoane grupează basurile cele mai profunde, pînă la cel mai strălucitor soprano, unele singure suspendate, altele aranjate pe lungi stelaje la care cîntă cam vreo şase oameni pe un rînd, fiecare controlînd cîteva gonguri, ca cei care trag clopotele. Instrumentele din Java şi Bali sînt în mai multe forme, de la barele de metal, la acele de bambus şi lemn, unele făcute special pentru a fi scuturate purtînd nume ca Anklung. O orchestră gamelan cuprinde cel puţin doisprezece executanţi, dar numărul poate trece şi de treizeci. Identitatea unui sat indonezian este stîns legată de aceea a orchestrei sale gamelan, ca şi oraşele americane cu echipele lor de basebali.

Din punct de vedere cultural, insulele păstrează încă legături cu Indonezia, aşa după cum se vede şi în împodobirea instrumentelor gamelan. Insula Bali, în special, dovedeşte o deosebită dragoste pentru această artă comparabilă cu cele mai elaborate decorări ale alăutelor şi virginalelor din timpul Renaşterii apusene. Cadrele de care sînt legate gongurile sînt aurite şi sculptate cu felurite forme de animale şi plante. Muzica din Bali este renumită pentru contrapunctul său ritmic, o artă foarte subtilă transmisă cu multă răbdare şi grijă. Un profesor stă în faţa elevului, avînd între ei un instrument, şi îi arată cum să-şi execute partea, în timp ce amîndoi opresc cu mîna stîngă vibraţiile fiecărei note, după ce a fost emisă. Cînd o secvenţă este bine memorizată, profesorul îşi va cînta partea sa pe acelaşi instrument. Pentru un muzician occidental este surprinzător să vadă profesorul cîntînd cu uşurinţă notele într-o ordine inversă faţă de cea normală, notele cele de mai jos la dreapta şi cele mai de sus la stînga.

Aceste forme de muzică şi dans indoneziene îşi trag forţa dintr-o combinaţie de convingere şi experienţă istorică. Ele au dăinuit, cu toate schimbările şi invaziile altor culturi şi credinţe, subliniind ceea ce simt indonezienii despre identitatea lor ca popor. Muzica a avut întotdeauna această putere. Într-un fel, reprezintă o formă de naţionalism, căci muzica din Bali este în mod neîndoielnic distinctă de aceea a insulei vecine Java, mai mîndră,mai puţin agresivă, mai puţin sinuoasă. Este o valoare culturală care aparţine întregului popor şi i-a ajutat să-şi modeleze vieţile generaţii de-a rîndul. Stilul este un lucru evasiv, şi fiecare muzician conştient îşi petrece întreaga viaţă urmărindu-l. Pînă la sfîrşit, fiecare trebuie să-şi găsească propriul drum. Studenţii de pretutindeni învaţă muzica occidentală, după cum şi tineretul nostru caută să pătrundă muzica altor culturi. Îmbunătăţirea pregătirii muzicienilor constituie unul dintre lucrurile cele mai notabile ale secolului nostru.

Scopul muzicii în educaţie *nu* este acela de a forma un public gata făcut, cu „gusturi bine definite", de asemenea, în mod categoric, nu este nici acela de a forma o piaţă pentru bunuri specifice, ci de a crea un climat muzical deschis, cu un larg orizont, cu spirit critic, de a înlesni însuşirea unei arte interpretative, de a încuraja oamenii să fie umani. Albert Einstein cînta destul de bine la vioară, pentru a

Scanned with OKEN Scanner

face muzică de cameră acasă, dar din fericire nu a visat niciodată la o carieră de concertist. Relativitatea există de asemenea între viețile omenești. Ceea ce împlinește muzica pentru noi toți este tocmai de a ne ascuți simțul intuiției și, în același timp, capacitatea analitică și critică.

La școala Yehudi Menuhin, la Stoke d'Abernon, în Surrey, am încercat să prezentăm un exemplu care să se extindă bine, dincolo de simplul fapt de a face muzică. În această școală internațională avem studenți de pe toate continentele. În fiecare dimineață se adună toți pentru a împărtăși o experiență comună. O parte din aceasta poate fi muzicală pentru că vor cînta din gură sau la instrumente sau vor asculta înregistrări. O parte va fi filosofică, vor citi scurte texte dintr-o carte, ori o poezie sau vreun fragment din Saint Exupery. Urmează apoi vreun minut de tăcere. După muzică, tăcerea constituie un moment de concentrare, de ascultare a propriei lor făpturi, o ascultare colectivă care cimentează comunitatea și scopul vieții la școală.

A găsi o voce autentică personală a fost de mult timp problema compozitorului occidental. Un american, participant la lupta secolului al XX-lea, este Aaron Copland, unul dintre cei mai onorați compozitori ai țării sale și unul care a vorbit cu o voce pur americană.

Menuhin. Compozitorilor le-au trebuit întotdeauna rădăcini, o legătură cu mediul înconjurător, cu poporul lor. Care sînt rădăcinile pe care le-ai găsit și te-au făcut capabil să compui o muzică atît de americană ?

Copland. În primul rînd m-am născut în Brooklin. Asta îți dă un atu.

Menuhin. M-am născut la Bronx. B este o literă venerată în alfabetul muzical : Bach, Beethoven, Brahms, Bartok și acum Brooklin.

Copland. S-ar putea să nu fie un început strălucitor, dar mi-a intrat în cap că unul din atributele cele mai mari ale muzicii franceze era acela de a avea o rezonanță franceză. Muzica germană suna germană, rușii scriau o muzică într-adevăr rusească. Mi se părea destul de ciudat la începutul anilor '20 că o țară ca SUA cu felul ei de viață și civilizație nu putea scrie o muzică serioasă care să reflecte țara mea în același fel.

Menuhin. Dar rușii se află pe pămîntul lor de mult timp, germanii au dezvoltat o modalitate de a gîndi care se potrivea cu literatura și cu felul lor de viață, la fel și francezii. SUA oferă o uimitoare varietate de culturi.

Copland. Adu-ți aminte de Walt Whitman și Emerson, figuri tipice de americani în arte.

Menuhin. Dar nu reprezentau un fenomen al Noii Anglii ? Și totuși ai compus *El Salon Mexico.*

Copland. Era o altă fază a aceleiași dorințe. După ce ai folosit melodii populare americane părea ușor să manevrezi materiale spaniole și mexicane.

Menuhin. Dar elementele spaniole sînt mai americane decît cele elizabethane și din Apalași ?

Scanned with OKEN Scanner

Copland. Apalaşii se află mai aproape de Brooklin şi aş putea să mă simt mai la îndemînă. Walt Whitman nu ar fi putut fi european şi să scrie cum a scris, dacă nu s-ar fi născut în această ţară. A trăit în Brooklin mult timp.

Menuhin. Cum ai defini „a te simţi american ?"

Copland. Întreabă pe oricare american. O anumită vioiciune, o anumită prospeţime de temperament, poate.

Menuhin. Nu este de asemenea şi o abilitate de a te identifica cu oameni de altă origine ?

Copland. Asta-i adevărat. Gîndeşte-te la compozitorii de muzică populară, materialele folclorice şi contribuţia negrilor în crearea cîntecelor spiritual şi a jazului. Întreaga lume recunoaşte că aceasta a fost o contribuţie adusă muzicii uşoare. Nu am reuşit să-mi dau seama de ce nu am putea să scriem simfonii şi opere şi să le dăm o savoare care să pară americană. Gershwin a reuşit cu *Rhapsody in Blue* şi *An American in Paris,* în ceea ce priveşte jazul.Doream să folosesc imnurile Noii Anglii, dîndu-le o expresivitate simfonică.

Menuhin. Ai împerecheat aceasta cu tradiţia europeană — disciplina contrapunctului. Ai studiat cu Nadia Boulanger.

Copland. Am lucrat cu ea trei ani plini şi m-am simţit un tînăr învăţăcel foarte fericit, cînd am descoperit-o.

Menuhin. Mă gîndeam la Ernst Bloch, care de asemenea a încercat să fie american. A petrecut un timp îndelungat studiind cîntecele indienilor şi şi-a închipuit că le-a introdus în Simfonia lui *Americană.* Am sentimentul că sînt melodii evreieşti, deşi ar putea fi slave, maure sau altceva.

Copland. Ei bine, nu s-a născut la Brooklyn.

Menuhin. Mai există un alt aspect al esenţei americane pe care ar trebui să-l luăm în considerare, şi aceasta este tehnologia imaginativă, aproape agresivă, care are o influenţă atît de mare. Minţile cele mai bune se îndreaptă mai mult spre tehnologie decît spre arhitectură.

Copland. Avem tineri care se ocupă de muzica electronică.

Menuhin. Pentru moment mi se pare ca şi cum ar umbla cu nişte jucării noi.

Copland. Pretinzi realizări prea rapide. Această ocupaţie de a produce sunete electronice care să se asemene cu muzica este teribil de nouă. Cred că lucrul principal este să încurajezi publicul să fie atent. Se aplică pe un segment comparativ mic al muzicii mondiale, există suficient spaţiu pentru a se mări repertoriul. Cred că publicul primeşte o doză dublă de mari capodopere.

Menuhin. Şi eu sînt de aceeaşi părere. SUA se dezvoltă atît de rapid, uneori mi se pare că muzica lui Beethoven şi Brahms este o anomalie.

Copland. Nu crezi chiar aşa. N-aş putea merge atît de departe.

Menuhin. Totuşi, este o muzică dintr-o perioadă diferită a istoriei omului, o concepţie a vieţii total diferită. În ce măsură este valabilă ?

Copland. Este valabilă pentru timpul în care a fost scrisă. Dacă nu ar fi aşa nu te-ar interesa.

Menuhin. Cei care o trăiesc sînt în afara civilizaţiei lor ?

Scanned with OKEN Scanner

Copland. S-ar putea să nu fie în concordanță, dar domeniul muzicii este mult mai mare decît recunosc unii, și asta e o mare greșeală.

Menuhin. Cred că putem găsi foarte multă bunăvoință. Aseară am cîntat sonata pe care Bartok mi-a scris-o. Era într-un mic orășel din Long Island. Un prieten al meu a auzit pe cineva spunînd : „Sper că ne va place". Dar le-a plăcut mult mai mult *Sonata „Kreutzer"* a lui Beethoven.

Copland. Asta e o boală veche. Nu putem spera ca publicul în general să fie cu noi. Depindem de o minoritate care să se ocupe de noii compozitori. Dar idiomul muzical se schimbă treptat.

Menuhin. În unele cercuri există moda să se asculte o muzică nouă pe care nu o înțelegi. Nu este întotdeauna recompensator.

Copland. Nici nu poate fi. Dacă ai de gînd să te prostești cu ceva necunoscut, ești sigur că vei căpăta un material fără valoare. Acei din noi care vor să facă această cercetare sînt gata să înfrunte orice risc.

Menuhin. Nu poate fi și una și alta. Cînd ascultăm prima oară chineza, cel mai frumos poem nu o să ne spuie nimic.

Copland. Dacă te simți liber să folosești un idiom care ți se pare natural, pentru a spune lucruri care nu sînt cu totul evidente, dacă scrii o piesă aspră care durează o jumătate de oră, știi dinainte că o asemenea piesă nu va avea un auditoriu mare. Sînt piese de Beethoven pe care publicul le stăpînește mai greu. Cred că noi compozitorii știm să deosebim în mintea noastră acele lucrări care pot interesa marele public și pe cele destinate unor ascultători mai cultivați. Desigur, ne place să încurajăm auditoriul nostru să fie cît mai cultivat. Am scris o carte intitulată *Ce muzică să ascultăm* și m-am bucurat cînd am simțit că am reușit să-i fac pe unii să se apropie mai mult de muzică. Fiecare persoană își are capacitatea proprie. Toți avem limitele noastre.

Menuhin. Există unele lucrări de muzică contemporană de care la prima audiție, chiar la a doua sau a treia, încă nu pot să-mi dau exact seama.

Copland. Aș putea cu ușurință să numesc cîteva în fața cărora mă simt la fel.

Menuhin. Eviți acordul din terțe, armonia tradițională ?

Copland. O, nu ! Dar nu există nici un motiv ca să te limitezi la aceasta, devreme ce muzica s-a dezvoltat într-un asemenea grad. Am parcurs un drum foarte lung în ultimele două sute de ani. Și aș vrea să profit din plin de aceasta. Stravinski și cu Schönberg au inventat un nou fel de limbaj care a extins înțelegerea noastră cu privire la ceea ce poate fi muzica.

Menuhin. Totuși, marele public are o atracție pentru Stravinski, nu chiar de la început poate, dar nu i-a trebuit atît de mult pentru asta. Sînt sigur că dacă Bartok ar fi trăit cîțiva ani încă, s-ar fi bucurat de popularitate.

Copland. Era un omuleț trist. Am petrecut odată o după amiază împreună cu el și cînd am plecat de acolo mă simțeam destul de deprimat.

Menuhin. Singura lui comunicare cu oamenii se realiza prin muzică. Avea un dispreț aproape violent pentru tot ce era ordinar. Orice

Scanned with OKEN Scanner

spunea sau făcea era esențial. Se prea poate ca din pricina bolii sale să fi fost atît de închis. Ei bine, acum spune-mi ce părere ai despre muzica pop, zgomotul care-ți sparge urechile și care e atît de apreciat de un foarte larg auditoriu ?

Copland. Nu trebuie să ne îngrijorăm de așa ceva, este doar un fenomen temporar. Altceva va veni să-i ia locul.

Menuhin. În ultimii ani am văzut publicul îndreptîndu-se spre lucruri serioase, în contra muzicii populare. Există unele punți ?

Copland. Mulți tineri vin la mine după concertele mele și din entuziasmul lor pot să-mi dau seama că le place muzica ușoară, dar aceasta nu împiedică dragostea lor pentru muzica serioasă. Nu uita că oricine întoarce un buton de radio poate auzi o muzică despre care nu a știut vreodată că a existat. Azi muzica este disponibilă tinerilor într-un fel în care nu era pe vemea cînd aveam 18 ani.

Menuhin. Există o lucrare dintre cele pe care le-ai compus prin care ai vrea să fii cunoscut ?

Copland. Mi s-a mai pus această întrebare, întocmai ca și cum ai întreba pe o mamă care este copilul ei favorit. S-ar putea să spună, dar nu ar fi leal față de ceilalți copii. Se pare că muzica pe care am scris-o, pentru baletul *Primăvara în Appalași* de Martha Graham, este aceea care a atras cel mai mult publicul.

Menuhin. Dar s-ar putea să nu fie aceea pe care o apreciezi cel mai mult.

Copland. Nu. Mi-ar place să cred că este *Fantezia pentru pian.* Lucrarea durează o jumătate de oră fără pauză, ceea ce e destul de mult. Aș vrea să fie în aceeași categorie, dar știu chiar prin natura lucrării că ar fi prea mult să sper așa ceva. Îți iubești lucrările pentru motive diferite, unele pentru că ți se pare că toată lumea le place și pur și simplu atunci te alături și tu acelora, altele pentru că sînt asemenea unui copil neglijat despre care nimeni nu pare să fie atît de entuziasmat cum ai fi sperat. Pentru aceștia ai multă simpatie.

Menuhin. Ce răspuns încîntător.

Compozitori americani de mare distincție, asemenea lui Aaron Copland sînt prezenți acum în programele de concert în întreaga lume occidentală. Elliott Carter, Roger Sessions, Leon Kirchner se numără printre cei mai bine cunoscuți. Compozitori canadieni, ca Murray Schafer și Harry Somers s-au evidențiat de asemenea. Nu e greu să-ți amintești de timpul de la mijlocul anilor '20, cînd în general se considera că nu exista o muzică americană, în afară de jaz și cîntecele populare.

De-a lungul acestui secol, stilul american în muzica populară s-a axat în special pe lucrurile „cele mai moderne". Tendința generală s-a dezvoltat din timpul lui Stephen Foster și Victor Herbert. Orchestrele de dans care interpertau melodiile lor au devenit mai mari, inspirate poate de exemplul lui John Philip Sousa și de asemenea pentru că, cu cît erau mai mari era și mai bune. În anii '30, orchestrele populare, ca acele organizate de Benny Goodman, Glen Miller și Frații Dorsey, au pus temeliile epocii „big band". Americanii căutau să transforme

Scanned with OKEN Scanner

moștenirea lor europeană într-un idiom muzical care să aparțină în mod exclusiv acestui continent, unde coexistau atîtea feluri de oameni pentru prima oară în condiții necunoscute, într-o țară nouă. În timpul nostru, aceasta a cedat locul asaltului super amplificat al orchestrei rock în care șase interpreți pot scoate sunete ca și cum ar fi cinci sute.

Mi-a trebuit mult pînă am recunoscut abilitatea extraordinară a minții omenești de a face ca frumosul să servească urîtul. Îmi amintesc că mă aflam în casa noastră din California, în 1939, chiar înainte de începerea războiului, și-l ascultam pe Hitler, pe un radio cu unde scurte, adresîndu-se unei mari mulțimi la Danzig. Am simțit că auzeam o emisiune dintr-un ospiciu de nebuni. *Horst Wessel Lied** cîntat de un milion de voci părea apogeul unei uniuni perverse. Forța acelor voci era fără milă.

Frumusețea muzicii rezidă în parte în situarea ei la un punct aflat la egală distanță între realitate și abstracție.

Întruchiparea acestei dileme artistice poate fi găsită în muzica lui Alban Berg, care împreună cu Anton Webern, colegul lui din timpul studiului cu Schönberg, completează triumviratul dodecafonismului serial. Berg, în mod constant, se inspiră și dintr-o parte și din alta a liniei dintre lumea antitonală a maestrului său și tradițiile Vienei, unde a ajuns la maturitate, amintindu-ne că acea școală întotdeauna avea privirile îndreptate spre Gustav Mahler ca unul din mentori. În mijlocul lucrărilor sale dodecafonice cele mai riguroase pot fi recunoscute semne recurente ale armoniei, ca de exemplu în *Suita* sa *lirică pentru cvartet de coarde*, unde citează tema lui Wagner din *Tristan*. În cele două opere *Wozzeck* și *Lulu*, folosește metode tradiționale de construcție, ca forma de sonată, passacaglia, teme și variații, ultima sa lucrare a fost *Concertul de vioară* terminat în 1935. Berg a dedicat lucrarea memoriei unei tinere fete decedate de curînd și la care ținea foarte mult. Lucrarea era un bun-rămas de la o lume dragă lui și pe care nu bănuia că avea să o părăsească chiar el, doar în cîteva săptămîni.

Mi-a fost necesară o bucată de timp să ajung să înțeleg concertul lui Berg. Cînd l-am încercat prima oară, mi-am dat seama de importanța sa istorică și de sinceritatea autentică a scopului. Dar erau artificii în coda, unde repetă de mai multe ori melodia lui Bach „Es ist genug" (Este suficient). La început, nu mi-a plăcut să aud acest nobil coral cu neobișnuita armonizare a melodiei care începe prin desfășurarea unei cvarte mărite, folosită astfel. De fapt, nu-mi plăcea întreg sistemul dodecafonic, simțind că Berg îl utiliza pentru a se elibera de propriul său caracter romantic pe care nu-l mai putea suporta, impunîndu-l muzicii ca pe un paravan, pentru a deveni ceva ce nu era. De-a lungul anilor, am ajuns să-mi mai schimb părerea, și cu toate că lucrarea nu se numără printre cele îndrăgite de mine, o găsesc mai ușor abordabilă decît înainte, în special de cînd am cîntat-o cu Ansermet și Boulez. Am încercat întotdeauna sentimentul că atunci cînd

* Cîntecul naziștilor (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

nu înţelegi un lucru trebuie să te duci la cineva care-l iubeşti pentru ca să-l poţi pătrunde.

Sub bagheta lui Pierre Boulez am găsit în cele din urmă că este posibil să interpretez concertul de Berg, interpretare care m-a satisfăcut şi cred că am ajuns să înţeleg şi utilizarea de către Berg a coralului de Bach mai bine. Berg este mai puţin preocupat să se identifice ca o parte a tradiţiei. Felul cum stăpînea formele clasice fusese demonstrat pe deplin, iar virtuozitatea în mînuirea scrierii dodecafonice, în aşa fel, încît să reţină un sens al legăturii cu tonalitatea, este într-o oarecare măsură, contribuţia sa cea mai importantă la această metodă. În finalul emoţionant al concertului, cînd ultimele rezonanţe ale coralului mai dăinuie în atmosferă şi în memoria noastră, în timp ce vioara urcă mai sus şi mai sus, Berg lasă trecutul cunoscut să se îndepărteze şi acceptă viitorul necunoscut. Este de fapt lupta fiecăruia dintre noi ca individ în acest secol şi întotdeauna.

Scanned with OKEN Scanner

8

SUNET SAU NONSUNET

Morman de fiare vechi sau morman de putregaiuri, iată întrebarea : să-şi fi pierdut muzica, oare, calea sau poate va înflori din nou. John Cage se îndoieşte de validitatea muzicii în sine, Steve Reich o tratează ca pe un proces, Muzak o preface într-un înlocuitor subliminal. Tehnologia modifică, atît crearea muzicii, cît şi marketingul muzicii. Pianistul canadian Glen Gould argumentează că înregistrările au înlocuit sălile de concert. Muzica populară este transformată din baladele sentimentale ale lui Sinatra în tempo-ul incitant al lui Presley, intensitatea emoţională a formaţiei Beatles şi asprimea străzii a grupului Roling Stones. Tinerii încep să redescopere muzica unui trecut mai îndepărtat a altor culturi, iar sentimentul revine în muzica populară, cît şi în cea clasică. Bela Bartok este întruchiparea artistului care nu admite compromisuri, dar totuşi nu-şi pierde legăturile cu rădăcinile lui din pămînt şi din popor.

Trăim sub o permanentă ameninţare de distrugere, fiecare generaţie trebuie să-şi redefinească termenul ca atare, măsurînd cu îngrijorare riscurile mereu crescînde şi beneficiile în opoziţie cu progresul şi preţul său. Trăim de asemenea într-o epocă în care senzaţiile sînt intensificate în mod artificial şi, în consecinţă, sîntem supuşi manipulărilor mai mult ca oricînd înainte. Civilizaţiile trecute considerau muzica sacră, îi dădeau o nuanţă de frumuseţe pe care omul putea să o prindă, o perfecţiune către care omul aspira. În vremea noastră, muzica a pierdut foatre mult acest rol, devenind însă o parte din procesul de exploatare prezent pretutindeni.

Consider anumite lucruri sacre. Ştiu că pentru o albină, trandafirul nu este un obiect frumos, ci o sursă de hrană ; totuşi şi pentru albină şi pentru mine trandafirul este sacru, dacă prin sacru înţelegem un dar îndrăgit şi de care depinzi. În acelaşi sens, muzica este pentru mine frumuseţe. Valoarea muzicii reale rezidă în abilitatea de a ne uni pe toţi împreună ca fiinţe complete.

Din fericire, natura nu ne va lăsa să-i exploatăm domeniile la nesfîrşit ; înainte de a distruge ultimul copac şi ocean, fără îndoială ne vom fi anihilat pe noi înşine, şi ciclul naturii va începe din nou. În acelaşi fel ne vom distruge simţul auzului, mai înainte de a distruge muzica. Experienţa extazului este necesară, dar natura are mijloace de a preveni excesul. Dervişul care se învîrte cade în transă ţintuit

Scanned with OKEN Scanner

locului din lipsa de oxigen înainte de a fi total extenuat și se trezește reanimat. Aceasta face parte din ritualul său, este întîlnirea lui cu starea de extaz.

În timp ce citiți aceste rînduri, undeva în spațiu o colecție din muzica lumii, muzica omului călătorește la bordul navelor cosmice Voyager I și Voyager II. Aceste rachete mesageri au fost lansate de la Cape Canaveral , în Florida, în 1977, avînd la bord nu numai instrumente, dar și înregistrări de imagini și sunete de pe pămîntul nostru și despre oamenii săi, cu instrucțiuni elaborate privind operațiile folosirii echipamentului de înregistrare și ascultare scrise în întregime în semne pictografice. După ce acești sateliți făcuți de om navighează, trecînd în calea lor pe lîngă Jupiter și Saturn, trimețînd înapoi informații despre imensii tovarăși ai Pămîntului, marea putere gravitațională a acestor planete îi va ridica, aruncîndu-i apoi în vid. Este potrivit ca la bord să se găsească un mesaj omenesc, un gest, ceva similar cu un marinar naufragiat ridicînd o sticlă din apă. Peste cincizeci de mii sau poate un milion de ani de acum înainte, Voyager I și II pot fi interceptate de o altă formă de viață inteligentă. Am putea face speculații în privința reacției ascultătorilor în fața exemplelor de psalmodieri, a ritmurilor lui Chuck Berry, a unei fugi de Bach și a unei simfonii de Beethoven, a unui flaut în care se suflă cu nasul, a *Sărbătorii Primăverii* de Stravinski, sau a *Rapsodiei albastre* a lui Gershwin trimise sus în înălțimi ca modele ale muzicii omului.

Toate tehnologiile care ne dau putința să propulsăm mesajul nostru prin univers s-au dezvoltat în ultima sută de ani. Aceste tehnologii sînt adaptate la auzul, la văzul, la modul nostru linear de gîndire. Nu știm dacă alte forme de viață pe planete îndepărtate vor fi sensibile la aceleași vibrații.

Mesajul nostru a plecat în necunoscut, către un destinatar de neimaginat.

Găsesc la fel de zguduitoare și perspectiva expedițiilor umane în imensitatea spațiului cosmic, cu o durată de decenii, poate chiar mai multe existențe omenești. Ce muzică vor lua pentru a-și aminti de viața de pe pămînt ? Iar dacă nava cosmică se poate autosusține mai multe generații, cînd orice urmă de amintiri de pe Terra au dispărut, ce va comunica acea muzică celor din cosmos ? Vor crea acești oameni ai spațiului cosmic o altă muzică a lor ? Despuiați de contactul cu pămîntul de sunetele purtate de unde, de valurile oceanului, de forța gravității însăși, vor pierde legătura cu dorința de a crea ? Ce se va întîmpla cu ceea ce e păgîn în noi ?

În muzică, la fel ca și în alte domenii de la sfîrșitul celui de al doilea război mondial, o dilemă pare să-și facă apariția, dintr-o conștiință mai confuză și fragmentată, fără puncte călăuzitoare de sprijin în viitor. Muzica însăși pare că ar fi abandonat nevoia organică, biologică de o satisfacție senzuală și nevoia noastră spirituală de metafizic. Muzica electronică este un exemplu, o formă de muzică parcurgînd întreaga gamă de la un sintetizator sofisticat pînă la reunirea pe banda

Scanned with OKEN Scanner

de magnetofon a unor fragmente audio. În Canada, formația Canadian Electronic Ensemble folosește un cvartet de sintetizatori — stadiul cel mai modern al artei tehnologice —, producînd tonuri de la ciripitul confuz al păsărilor, la sunete mai asurzitoare decît un tunet. Aceste instrumente sînt rezultatul activității întreprinse în anii '50 și '60, în centre din Germania, Franța și SUA ; conținutul lor estetic se aseamănă uneori cu imprimantul, cuprinzînd datele obținute dintr-un computer. Merită să fie subliniat faptul că cei patru interpreți care formează ansamblul canadian, înainte de a se dedica sintetizatorilor, erau experimentați în instrumente de suflat de alamă.

Muzica electronică este o abstracție, o îndepărtare de la organic spre anorganic, reprezentînd o concepție a universului redusă la distanțe, pulsații și structuri. Recent, unele instrumente electronice au început să dobîndească o flexibilitate care se apropie de aceea a instrumentelor naturale, iar interpretul urmărește o producere directă și spontană a sunetului. Edwin Roxburgh, un strălucit compozitor englez și un fost student al acelei pepiniere de mari compozitori contemporani, care era Nadia Boulanger, concepe lucrări pentru instrumentele solo cu un comentariu electronic condiționat de o interpretare solistică, de fapt liberă și reală. Asistînd la repetițiile tinerilor din ansamblul canadian am fost uimit de sunetele numeroase pe care le puteau produce cu un efort aparent mic. Mi s-a părut că această muzică este potrivită pentru epoca călătoriilor pe lună și pe Marte.

La Centrul de calcul al Universității din Toronto are loc o cercetare privind instrumentele folosite pentru notarea muzicii electronice. Este remarcabil să vezi un echipament care înfățișează toate simbolurile scrierii muzicale occidentale, permițînd selectarea și aranjarea lor în secvențe după placul compozitorului și reproducerea lor imediat, cu toate caracteristicile de timbru și amplitudine. Muzica occidentală s-a luptat încă din evul mediu cu problema echivalării notației cu sunetul. În secolul nostru avem structuri vizuale ale căror complexități uluitoare par să aibă puține legături, sau chiar deloc, cu sunetele pe care trebuie să le genereze.

Computerul nu poate însă să respire, căci notele pe hîrtie nu respiră. Viața trebuie să le fie instilată de către interpret. Computerul este ca un pian mecanic cu o gamă de culori poate mai mare, dar fiind în stare să redea numai ceea ce i s-a introdus. Mai mult încă, sunetul nu vibrează natural, așa cum face o coloană de aer într-un tub, există un difuzor activat prin impulsuri electrice directe. Este un sunet căruia îi lipsește căldura omenească. Compozitorii pot găsi că ar fi unealtă folositoare pentru a controla combinațiile tonale, iar instrumentele, a căror capacitate spontană echivalează pe aceea a unei orchestre moderne, mai pot evolua. Dar instrumentul este tot atît de bun doar cît și interpretul.

Tehnologia nu învață numai cum să se manipuleze elementele sunetului abstract și notația, este de asemenea în stare să producă sintetic, virtual fiecare sunet muzical pe care-l putem emite în mod

Scanned with OKEN Scanner

natural, cu excepția, evident, a elementului cel mai important, elementul crucial, forța vitală între fiecare notă. Instrumentele electronice se află în aceeași condiție și același stadiu ca și instrumentele cu claviatură, și anume clavecin, orgă, pian, față de vioară și de vocea omenească. Proiectanții lor sînt ingenioși, fără a fi în măsură să născocească mijloace de a transmite un impuls vibrator continuu schimbător. Aceste instrumente pot fi puse în acțiune, dar în prezent nu sînt în stare să redea expresia umană. Mai avem de întrebat, „Unde este Bach ?".

Un alt compozitor care a analizat muzica într-o manieră încă mult mai fundamentală este compozitorul experimental John Cage. Influențat de tînăr de muzica din Bali și Java, ca și de experimentele lui Varèse și Schönberg, Cage a pornit într-o direcție cu totul personală. El a reexaminat fenomenul sunetului în sine, ca și toate convențiile legate de muzica occidentală. Piesele compuse de Cage în anii '40 pentru „pianul preparat" au devenit faimoase. Șuruburi piulițe, buloane, fîșii de hîrtie și fetru, pioneze, agrafe și tot felul de alte obiecte eteroclite care pot bîzîi și zdrăngăni au fost introduse pe coarde sau între coarde ori pe ciocane, modificînd astfel sonoritatea instrumentului. Pentru a putea auzi sunetele care rezultă, trebuie să stai foarte aproape de pian, deoarece aceste obiecte străine reduc volumul natural al pianului. Dacă interpretul ar cînta cu prea multă vigoare, pur și simplu ar zbura de jur împrejur sau ar fi aruncate (un rezultat estetic, interesant în sine, pe care Cage nu l-ar fi dezaprobat).

Mai recent, Cage a oferit un spectacol la Cambridge, Massachusetts pe care l-a denumit *Harvard Square*. El a plasat un pian în centrul scuarului, pe refugiul pietonilor. În curînd s-a adunat în jurul lui o mulțime. Cage a închis capacul pianului a pus în funcțiune un cronometru și și-a încrucișat brațele. Mulțimea aștepta. După o perioadă anumită de timp, determinat prin consultarea lexiconului chinezesc I Ching care se ocupă de filosofia practică, de înțelepciune, legîndu-le de numere și ocultism, a deschis capacul și s-a ridicat în picioare. Publicul a aplaudat, în timp ce Cage se înclina și mulțumea. Care a fost spectacolul ? Nu a fost nimic altceva decît zgomotele din scuarul Harvard, traficul, conversația și pașii trecătorilor, ca și alte zgomote.

O asemenea comportare, altă dată și în alt loc, ar fi dus la un tratament medical, arestare, sau rugăciuni înălțate de comunitate pentru salvarea sufletului său. Dar John Cage rămîne nemișcat de controversa pe care o prilejuiește uneori, iar sufletul lui este plin de bucurie.

Presupun că John Cage încearcă într-adevăr să ne deschidă urechile să ne învețe să ascultăm timpul nestructurat. Timpul pare că zboară sau se scurge încet. Cînd așteptăm să se întîmple ceva, poate părea nesfîrșit, dar capătă o viteză alarmantă cînd sîntem prinși în mijlocul unui eveniment pe care nu-l putem controla. Evenimentele își au în timp fiecare modelul său individual, unul care nu este imediat aparent. Uneori, chiar timpul însuși poate constitui o barieră, întocmai cum nu ne putem vedea pe noi în perspectiva viitorului. Creșterea

Scanned with OKEN Scanner

unei flori este imperceptibilă, pe cînd frumusețea unei picături de lapte, căzînd într-o farfurie, ca și bătaia aripilor unei păsări sînt prea rapide pentru ochiul liber ca să le înregistreze. Dar camera de filmat poate prelungi timpul nostru de contact, acomodîndu-ne simțurile limitate, îngăduindu-ne să privim în inima lucrurilor.

Cînd ascultăm muzică sau o interpretăm, una din satisfacțiile noastre este tocmai să-i recunoaștem forma. Evenimentele în natură se întîmplă la timpul lor, dar cu muzică compozitorul sculptează timpul, îl modelează, îi dă greutate, făcîndu-l să curgă mai repede sau mai încet, impunîndu-ni-l. Fie că este un simplu dans ritmic sau o simfonie, ori o raga indiană, muzica ne transpune în propriul ei timp, sălășluiește în noi asemenea unui spirit, un alter ego. Muzica de dans ne înveselește și ne înalță, un marș funebru ne trage la pămînt. Muzica ne cuprinde, devenim captivii ei. Cel puțin asta este ceea ce așteptăm. Dar un compozitor ca John Cage nu ne încurajează numai să ascultăm, ne provoacă să ne întrebăm dacă noi și muzica pe care o facem și într-adevăr toate realizările omenești nu sînt pur și simplu niște evenimente întîmplătoare, într-un univers dominat de legile hazardului. Nu pot accepta această interpretare pasivă a vieții, dar nu încape îndoială că de fapt Cage ne forțează să reexaminăm muzica, după cum ne reexaminează și auzul, ne face să ne întrebăm : „Este muzica sunet sau nonsunet ?“

În zilele noastre, compozitorii au invocat hazardul, ducînd astfel mult mai departe ideile lui Cage, pînă la distanțe pe care nici el nu le-a explorat. Muzica aleatorie, așa cum a ajuns să fie denumită, era marea furie a anilor '60 și la începutul anilor '70, luînd o imensă varietate de forme (sau mai curînd evitîndu-le). Unii compozitori, asemenea lui Karlheinz Stockhausen, care s-a născut lîngă Köln, în 1928, a ajuns la un compromis între organizat și întîmplător, compunînd lucrări ale căror părți puteau fi transpuse în secvențe de timp, ca de exemplu piesa sa *Momente*, care a atras o atenție considerabilă, în 1962—63. Compozitorul grec Yannis Xenakis, născut în 1922, a compus cu ajutorul unui computer. Ideea libertății în interpretare nu e nouă, cadențele din concertele romantice sau ariile din opere, adeseori erau executate *a piacere* * ca o licență de a te îndepărta complet de text.

Prin tradiție și pregătire aparțin școlii care subscrie la ideea că muzica trebuie să fie auzită de compozitor și interpret înainte de a se emite sunetele. Totuși, recunosc că muzica aleatorie poate pune la dispoziție interludii interesante în compoziții. Asemenea episoade sînt adesea foarte riguros circumscrise în timp, structură, înălțime, ritm și dinamică. Muzica aleatorie a mers atît de departe, încît un portativ scris pe un vas cu un pește de aur, ar putea sugera interpretului să emită notele inspirate de înotul întîmplător al peștelui. M-am gîndit la

---

* Plăcere, voință (în limba italiană) ; a alege nuanțele în interpretare după propria apreciere (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

muște și boabe de fasole pe hîrtia cu portative. Totuși, găsesc o asemenea respingere a conștiinței și trecutului complet străine. Cred că trebuie să luăm cunoștință astăzi de ceea ce am știut și experimentat ieri, căci altfel orice lucru ne surprinde și nu putem avea nici cel mai îndepărtat concept despre un viitor posibil. Mintea are o mare capacitate de a se proteguí pe sine să supraviețuiască unui accident sau șoc, neamintindu-și momentele de teamă sau suferință, dar asta e cu totul altceva. Sunetul modelat este un ecou al existenței omenești, muzica este un ecou al minții și inimii și amîndouă sînt combinate într-un act de voință. Muzica aleatorie este o abdicare de la o responsabilitate artistică, deși un joc fascinant ; poate fi interesant să descoperi cît din ea este într-adevăr „întîmplare".

La capătul opus al spectrului se află muzica cunoscută sub denumirea „Process", un fenomen al anilor '70, al cărei stil a fost lansat de interpreți compozitori ca Philip Glass și Steve Reich. Această muzică nu este bazată pe vechile convenții europene ale melodiei articulate, armonie și ritm, dar se axează pe schimbări subtile ale unor mici amănunte în cadrul unei țesături totale, un contrapunct minimal care cere o concentrare completă din partea interpretului și a ascultătorului. Născut în 1936, Reich, a pregătit cadre de interpreți capabili pentru muzica lui. Prima impresie pe care ți-o dă această muzică este că aceleași fraze sînt repetate mereu, mereu. La o ascultare mai atentă, devine limpede că fiecare interpret introduce schimbări ușoare pe măsură ce muzica progresează. Tehnici asemănătoare se găsesc în muzica din Indonezia și Senegal.

Steve Reich a studiat percuția africană, în Ghana, și muzica gamelan balineză, la Universitatea din Washington. El înregistra și asculta zilnic lecțiile, uneori la turații pe jumătate sau pe un sfert, pentru a putea transcrie motivele învățate, urmărind fiecare ritm și linie în parte. Compoziția sa *Muzică pentru instrumente de percuție, voce și orgă,* scrisă în 1973, ne arată rezultatele acestor studii. *Process Music* nu este ușor de acceptat de cei care au fost pregătiți în tradiția europeană, dar din fericire, muzica nu poate avea aceeași valoare estetică pe tot globul.

În Franța, după cel de-al doilea război mondial, a luat ființă o muzică deosebită de cea electronică, aleatorie sau *process,* numită *musique concrète,* în care se făceau eforturi să se încorporeze, prin tehnologia înregistrării, sunete ale naturii, ale mașinilor, ale vorbirii, într-o țesătură muzicală. Oricare sunet putea servi drept materie primă pentru o compoziție, de la citirea fragmentată a unei poezii, pînă la zgomotul vaselor cînd sînt spălate în chiuvetă sau chiar un sunet muzical de la un pian sau chitară. Aceste sunete puteau fi cîntate în sens invers pe bandă, mai repede sau mai încet, transpuse sau transformate prin reverberație sau atenuare, contrastate la oricare nivel dinamic, fără a se ține seama de legăturile lor naturale.

Neîndoielnic că Edgard Varèse cunoștea această mișcare cînd, pe la sfîrșitul anului 1940, a început să lucreze cu colaje pe benzi, cu înregistrări. El a fost printre primii care a încercat să combine interpretări directe cu sunete înregistrate. Mai tîrziu, lucrarea sa *Poème*

Scanned with OKEN Scanner

electronique, în întregime înregistrat, a făcut senzație la Tîrgul internațional de la Bruxelles din 1958, este, în mod de netăgăduit, copilul legitim al uniunii dintre muzica electronică și cea concretă, înfăptuit în imaginația bogată a acestui artist unic. Nici chiar remarcabila compoziție a lui Stockhausen *Hymnen* (1971) nu a produs efervescența creată de Varèse într-un context popular atît de larg. Acum, de cînd Pierre Boulez, născut în 1925, a luat conducerea muzicală a noului centru experimental muzical de la „Centre Pompidou", din Paris, poate că copilul muzical al lui Varèse va ajunge la o maturitate neașteptată.

Evident că mecanizarea vieții a început de cînd primul țăran a înjugat boii la plug. Am învăluit în romantism sunetele copitelor cailor pe pavaj, dar acestea nu erau sunete naturale — de la potcoavele cailor pînă la pietrele străzilor și zidurile orașelor care trimeteau ecoul. Trebuie să fi fost un zgomot teribil. Parisul era într-un fel mai zgomotos în timpurile îndepărtate, înainte ca bulevardele sale să fie lărgite în secolul al XIX-lea, pentru a îngădui trecerea ușoară a trupelor la părăzi. Marile orașe constituiau altă dată refugiul compozitorilor, căci acolo puteau încă să se retragă în liniște. Azi compozitorii le-au abandonat.

Poate că am ajuns să dăm o definiție neclară muzicii în zilele noastre, dar putem fi siguri de un lucru : lumea noastră devine mai zgomotoasă în fiecare an. Cred că generațiile născute după cel de-al doilea război sînt primele pentru care mașina reprezintă o parte total naturală a existenței zilnice. Discuțiile înflăcărate cu privire la zgomotul produs de avionul Concorde sînt simptomatice, în privința unei stări neplăcute mai mari, aceea a poluării sonore, ale cărei efecte pot fi tot atît de insidioase ca și rezidurile chimice care plutesc în aer deasupra orașelor noastre mari. Cred că urechia omenească este în pericol. Am fost într-o fabrică de frînghii, unde nivelul sunetului era cu totul incredibil, pricinuind o serioasă pierdere a auzului în rîndurile muncitorilor, după o perioadă de timp. De ani de zile, acum amplificarea constituie esența muzicii rock. Nu este cazul să mai amintesc statisticile atît de mult discutate privind surzenia printre adolescenți.

Zgomotele create de oameni distrug mediul sonor relativ echilibrat din natură, făcîndu-ne să nu mai fim în stare să receptăm ciclurile naturale ; conversația se stinge, zgomotul ucide dispoziția naturală a minții. Muzica se poate schimba pentru a ține pasul cu un stil de viață mai rapid, dar din fericire nu putem asculta muzica mai repede sau mai încet decît ritmul ei obișnuit.

Amplificarea electronică este menită să dureze și nu este în mod necesar toată rea, căci într-adevăr, fără ea nu am fi în stare să ne bucurăm atît de ușor de muzică în locuințele noastre. Am avut ocazia să cînt la un microfon care amplifica și într-adevăr poate constitui o binefacere în aerul liber sau într-o sală cu acustică proastă. Testul adevărat rezidă nu într-un sunet aspru, agresiv care străbate totul, dar în abilitatea unui singur fir mic care poate face ca mii de oameni să-și țină respirația. De fapt, am descoperit că dacă publicul nu te aude bine (întîmplare pe care puțini interpreți ar recunoaște-o) este cel mai

Scanned with OKEN Scanner

indicat să cînți mai încet. Muzicienii pop, de fapt, cîntă încet cea mai mare parte a timpului și lasă pe seama difuzoarelor să asigure audiția.

Există oameni care stăruie că arta nu este necesară vieții și apoi ceilalți care pretind că viața nu are înțeles fără artă. Personal, găsesc că viața e artă, iar a trăi reprezintă de fapt cea mai grea și cea mai dificilă dintre arte. Poate muzicienii au un ușor avantaj pentru că trebuie, atît să se asculte pe ei, cît să fie și ascultați de alții. Este important ca ceea ce spun să aibă înțelepciune și compasiune, forță și tandrețe. În această concepție a trăirii ca artă nu există lucruri absolute, dar sînt standarde și măsurîndu-ne cu acestea putem găsi satisfacția noastră cea mai mare și aspirațiile cele mai minunate.

Jazul este o formă de muzică deosebit de democratică, în care fiecare individ își aduce contribuția sa spontană, unindu-se cu ceilalți într-un cadru stabilit de comun acord. Sîmburele acestei arte este inventivitatea, iar virtuozitatea formată în anii '20 și '30 a ajuns acum la dezvoltări uluitoare. Soliști ca John Birks „Dizzy" Gillespie, la trompetă, și Charlie „Yardbird" la saxofon alto s-au numărat printre acei care au auzit un sunet interior și au creat „bebop", apropiat de jazul în continuu progres. Ella Fitzgerald a fost vedeta vocală a acestui stil. Printre alții Thelonius Monk, Cecil Taylor și Dave Brubeck, la pian, Miles Davis, la trompetă, au învățat indirect din experiențele muzicii de concert de la impresionism la atonalism. S-a dezvoltat virtuozitatea interpreților din marile ansambluri ca acele conduse de Woody Herman și Stan Kenton.

Fertilizarea constantă între muzica populară și formele de muzică serioasă datează din evul mediu. Produsul rezultat a fost de obicei un hibrid exotic. În jaz însă, de la război încoace, lucrurile s-au petrecut invers. O indicație importantă în acest sens o constituie faptul că Benny Goodman a interpretat încă din 1937, cu membri ai cvartetului Budapesta, cvintetul cu clarinet de Mozart, iar mai apoi i-a comandat lui Bela Bartok să-i scrie piesa *Contrasts,* în 1941, și lui Aaron Copland *Concertul pentru clarinet*, în 1946. După război, fraternitatea interpreților de jaz devenise mai cosmpolită, ei s-au amestecat ușor cu muzicienii clasici și au împrumutat multe idei. Pe la începutul anilor '60, John Coltrane, la saxofon sopran, a interpretat și înregistrat o serie de lucrări care au dus jazul către noi frontiere, alimentîndu-se din atonal, hazard și meditație, nesfîrșitele chipuri ale reînnoirii pe care muzica a fost întotdeauna în stare să le aibă.

O structură similară se reflectă și în muzica populară a Americii latine. Nebunia pentru *mambos* a lui Tito Puente și altele s-au răspîndit spre Nord-Vest, în anii '50, aducînd cu ele o libertate ritmică învățată în parte din explorările din surse băștinașe de către unii compozitori clasici ca brazilianul Heitor Villa Lobos și mexicanul Carlos Chavez. Există azi o seamă de varietăți de samba și tango, multe din ele luînd ca punct de plecare cîntecele lui Carlos Jobim. Continentul a văzut de asemenea apariția unor interpreți din alte continente, ca Los Indios Trabajares, care au folosit tehnici moderne pentru a aranja melodii tradiționale Maya și Inca. În mare parte din această muzică, întinderea și varietatea instrumentelor de percuție este cu mult mai

Scanned with OKEN Scanner

vastă decît în orchestrele de jaz nord-americane, dăinuind încă o anumită aromă africană, şi totuşi chiar această trăsătură a îngăduit muzicii din America latină să profite de multe din ofensivele ritmice ale lui Stravinski şi inovaţiile tehnice ale lui Varèse, deşi procesul este unul de osmoză inconştientă, nu o imitaţie deliberată.

Criza apărută în muzica de concert din această ţară, începînd cu Schönberg şi Stravinski şi continuînd pînă la experimentele zilelor noastre, este dublată de o criză la fel de serioasă care afectează muzica populară, avînd rezultate încă şi mai categorice decît cele produse de breşa care a avut loc cînd jazul a început să înlocuiască baladele sentimentale, imediat după primul război mondial. Această criză a dus la dezvoltarea muzicii pop-rock, fenomen care a constituit forţa dominantă în muzica populară urbană, începînd de pe la mijlocul anilor '60, şi a cărei domnie în Anglia este încă şi mai lungă. Tineretul a avut întotdeauna nevoie de eroi, şi în anii '30, '40 tinerii americani i-au găsit în Bing Crosby şi Frank Sinatra. Dotaţi cu voci şi personalităţi fermecătoare, şi-au creat noi discipoli. O puzderie de tineri extaziaţi au răspuns apelului noilor vedete, care din interese comerciale au învăţat repede să exploateze.

Este logic să ne întrebăm cine a venit mai întîi, publicul gata pentru distracţii ale comunităţii sau idolul care le asigura ? *Rock and Roll* a apărut în anii '50, avînd ca zeitate pe Elvis Presley. Această muzică a provenit dintr-un amestec de tradiţii ale albilor şi negrilor, ritm şi blues grefate pe un fond rustic şi western şi poate o uşoară urmă de folclor. Interpretarea, ca şi muzica lui Elvis agresivă, plină de sarcasm şi senzualitate, ducea admiratorii la isterie. Elvis devenise încîntarea tineretului şi disperarea părinţilor. *The Beatles*, patru băieţi de la Liverpool, care şi-au făcut pregătirea muzicală departe de casă, în districtul notoriu Reeperbahn din Hamburg, au modificat în mod irevocabil cursul muzicii pop în anii '60. Muzica lor este mult mai originală decît cea a lui Elvis şi s-a dezvoltat prin chiar natura ei în izolare, departe de curentul principal, ceea ce probabil îi va asigura longevitate. Muzica lor oferă camaraderie, compasiune şi nu ademeneşte prin senzualitate. Pe de altă parte, Elvis se îndreaptă direct spre Mick Jagger şi *Rolling Stones*, căutînd mai curînd capitulare decît seducere. Distanţa care separă cîntece ca *Here, There and Everywhere* al grupului *The Beatles* şi *I Can't Get No Satisfaction* de Stones este uluitoare.

Majoritatea lumii va fi de acord că The Beatles rămîn influenţa cea mai puternică asupra fenomenului muzical rock în curs de continuă desfăşurare în întreaga lume. Cîntecele lor au intrat în repertoriul general, onoare făcută la foarte puţini alţii, cu excepţia lui Presley. La început, sunetele lor erau aspre ca şi ale lui Elvis, dar mai tîrziu, prin baladele lirice ale lui Paul McCartney şi energia lui John Lennon, din cîntece ca *Please, Please, Me, The Yellow Submarine*, pînă la *Elenor Rigby* şi *Sgt. Pepper's Lonelyhearts Club Band*, au schimbat direcţia creării muzicii populare. Grupurilor americane ca The Jefferson Airplane şi The Grateful Dead, dirijate în anii '60, la San Francisco, de Bill Graham, nici nu le-ar fi trecut prin minte să nu folosească contribuţiile inventive ale formaţiei *The Beatles*, aduse unui mediu mereu schimbător. Ringo Starr a venit cu un element de autori-

Scanned with OKEN Scanner

tate vulgară și umor ironic. George Harrison a îmbrățișat instrumentul indian sitar, ceea ce împreună cu concertele grupului, date pentru ajutorarea Bangladeshului, a condus la crearea unui curent de cunoaștere a indienilor în rîndurile tineretului din Occident.

Rock a ajuns aproape la capătul unei generații, și în ciuda faptului că *The Beatles* s-au despărțit, în anii '70 cîntecele și stilul pe care le-au creat continuă să influențeze dezvoltarea rock-ului. Urmașii lor psihedelici din Anglia cuprind pe Pink Floyd, Cream și The Who, iar darurile lor de povestire au fost continuate de incredibila String Band. Pînă și Rolling Stones, care reprezintă arhetipul mișcării contraculturale agresive din SUA, a trecut printr-o perioadă în care muzica lor era inspirată din stilul cald, afectuos al grupului Beatles. Probabil că nu e incorect să spunem că, fără ei, nu ar fi nici o formă de rock, punk-rock, glitter-rock ori astro-rock, după cum nu ar fi putut avea loc festivalurile de la Altamont și Woddstock, unde s-au adunat, în 1969, sute de mii de tineri, și desigur că fără filmele formației Beatles și stilul lor personal de viață nu ar fi existat nici concertele rock din ultimii ani, prezentate într-o regie și costume somptuoase de o mare extravaganță.

În parte, chemarea pe care o exercită *Rock and Roll* se datorește sentimentului de participare al întregii comunități. Tinerii, ca în totdeauna, au nevoie să simtă în jurul lor pe cei de o seamă cu ei care le insuflă un sentiment de securitate la dansuri, în discoteci și în special în reprezentațiile publice, unde isteria adulației face parte din necesitatea de a avea o supapă. Mult timp divele de la operă își plăteau uneori admiratorii pentru a le aplauda. În secolul al XIX-lea, tineri eleganți, aristocrați erau foarte dornici să-și depună omagiile la picioarele unor dansatoare ca Marie Taglioni și Fanny Elssler. Mulțimea admiratorilor la un concert rock constituie o proclamare vizibilă a identității colective.

O mare parte din muzica rock este o muzică a deziluziei, a unei generații rupte de trecut. Nu e de mirare că tinerii și-au creat propria cultură, respingînd lumea ipocrită care le-a fost dată de către o generație acuzată de a fi adus o incalculabilă suferință vieții pe această planetă. Numărul nașterilor a crescut în mod impresionant, pretutindeni în Vest, și industria a pus stăpînire pe noul public, părînd că-i satisface nevoile, căci tinerii sînt adesea confuzi și creduli. La urma urmelor, le-am dat exemplu, și ei la rîndul lor sînt obligați să-și dezvolte „ipocrizia", părem a fi pentru totdeauna condamnați de soartă să pretindem că sîntem ceeace nu putem să fim. Dacă tinerii ar fi capabili să-și ierte străbunii, ar însemna un prim-pas spre onestitate. Cu toate că sînt în stare să știe foarte bine ceea ce vor, s-ar putea să aibă doar o mică idee despre ceea ce le-ar place, dacă ar avea posibilitatea.

Singura dată cînd am încercat ceva apropiat de adulația mulțimii a fost la București, după al doilea război mondial. Îmi amintesc foarte bine lumea adunată pe stradă așteptîndu-mă. Abia puteam să ne tăiem drum. Oamenii erau plini de afecțiune și căldură, dar situația devenise obositoare. Dar întocmai ca și vedetele rock, am simțit că linia despărțitoare între admirație și dorința de contact se micșora,

Scanned with OKEN Scanner

cînd impulsul admiratorilor de a lua o bucăţică de ceva personal ca amintire poate pe dată să devină o luptă generală la care toată lumea participă.

Am avut o întîlnire directă cu Rolling Stones. În 1976, am fost informat că la spectacolul Rolling Stones de la Earl's Court* am la dispoziţie o sută de bilete care să fie vîndute pentru şcoala mea. M-am gîndit că era momentul potrivit să văd şi eu cum se prezentau şi doream totodată să le mulţumesc pentru gestul lor. Am ajuns la Earl's Court mai tîrziu, cînd grupurile de încălzire tocmai terminau. Mi se spuseseră destule despre atmosfera din jurul lor şi ce fel de oameni erau aceia. Am sosit cu mare pompă într-un imens automobil negru care ne fusese pus la dispoziţie, intrînd direct în garajul din spate de la Earl's Court, unde ne-am alăturat altor automobile tot atît de extravagante. Deşi eram la oarecare distanţă de sală, am auzit ceva care mi se părea o premoniţie a iadului.

Ne-am suit pe scările înguste în arenă, unde sunetele erau asemenea unor tunete. Doream să ascult conţinutul muzical, dar volumul distrugea orice posibilitate. Era pentru prima oară cînd încercam o adevărată durere fizică, ascultînd muzică. Notele, înălţimea suntelor, structura muzicală, nu puteam distinge aproape nimic. Mi se părea cu totul deosebită de muzica Beatles, care are o calitate melodică reală, în timp ce aceasta era o supra doză de distrugere a auzului. Un adevărat zid de sunete. În asemenea împrejurări copleşitoare am înţeles cum este construită în mod deliberat întreaga nebunie. Urmăreşte să anihileze simţurile, să nu lase nici o posibilitate de alegere ; auditoriul trebuie să capituleze şi să participe. N-am făcut nici una nici alta. Am plecat după zece minute. Rolling Stones încearcă cu disperare să genereze şi să descătuşeze emoţiile, dar cum ştiu prea puţin despre aceste discipline şi structuri prin care emoţiile sînt transformate în artă, nu pot decît să genereze isteria. Muzica lor este mai mult un fel de eliminare a structurii, aducînd totul la stare de lut brut. Este o formă de autoglorificare, demonstrînd cît de mult oamenii au nevoie să-şi distrugă identităţile.

Pot avea unele dificultăţi să stabilesc legături cu muzica rock, dar sînt american şi este o urmă de jaz în sîngele meu. În anii din urmă am avut marea bucurie de a cînta împreună cu Stéphan Grappelli, francezul a cărui interpretare la vioară a creat în jurul lui o legendă printre admiratorii entuziaşti ai jazului european. Grappelli este un artist superb, imortalizat prin înregistrările lui cu chitaristul ţigan Django Reinhardt (*Al treilea om*) şi cu cvintetul Clubului *hot* din Franţa. Cît despre muzicienii de jaz care fac parte din ansamblul lui Grappelli, sînt sarea pămîntului, oamenii cu cea mai mare influenţă asupra societăţii. Am cîntat împreună cu el muzică de Gershwin, Cole Porter, Jerome Kern ; s-au mai asociat talente complimentare, prilejuind multă plăcere şi de o parte şi de alta. Această împreunare a lumilor muzicale, considerate altă dată separate ca printr-un zid, mi-a

* Un imens pavilion pentru expoziţii şi tîrguri, situat în sud-vestul Londrei (n. tr.)

făcut întotdeauna plăcere, și interpretările mele, împreună cu Grappelli, mi-au adus tot atîta bucurie ca și cele cu Ravi Shankar. Mai recent, pentru serialul televizat al *Muzicii Omului* am avut bucuria să mă întîlnesc cu lăutarul francez din Canada Jean Carignan, într-o lucrare compusă pentru el de André Gagnon. În acest duet, frazele vivaldești care îmi reveneau mi-au amintit de felul în care constructorii din timpurile trecute foloseau materiale din vechile clădiri, bucăți din coloane, fațete de marmoră, pentru a asambla altele noi. Este o utilizare de lucruri uzate, în scopuri culturale, pe care Bach ar fi aprobat-o, căci și el a întrebuințat muzica lui Vivaldi și a altora. Aș dori să pot cînta împreună cu pianistul canadian Oscar Peterson, unul dintre cei mai distinși muzicieni din toate timpurile, a cărui virtuozitate inventivă este invidiată de cei de o seamă cu el, unic pentru felul în care știe să-și stăpînească instrumentul și pentru înțelegerea lui subtilă. El reprezintă culmea unei tradiții care a existat în America de Nord, în tot acest secol.

În zilele noastre, muzica este amenințată din mai multe părți, din care mediile de informare și experimentele de avangardă sînt doar două. Pianele electronice și orga sînt obișnuite, unele folosite de grupurile rock, la nivelul încercării nervilor. Walter Carlos a produs discul său *best-seller Switched-on Bach* cu sintetizatorul Moog, o adevărată orchestră electronică. Cel mai îngrozitor dintre acestea este „sweetener" electronic, folosit pentru pregătirea înregistrărilor de muzică pop. Stimulează în mod artificial sunetul a zeci de viori, cîntînd un obligato dulceag într-un registru mai înalt.

Aceasta este o modalitate ieftină de a evita să angajezi muzicieni, tot atît de necinstită ca și aromele artificiale de fructe care ne pervertesc gustul natural. Lumea noastră a devenit un rezonator pentru sunetele artificiale, amplificate ca să ne invadeze și să ne sufoce. Populația urbană este din ce în ce mai mult ruptă de sunetele din natură și de muzica interpretată de muzicieni. Am putea căuta să acoperim sunetele artificiale din jurul nostru făcînd apel la Muzak, dar am sentimentul că ar obiecta în contra invaziei acelui val constant de muzică, revărsată din difuzoare ca un gaz toxic, în domeniul și intimitatea lui. De aici este un pas pînă la infiltrarea unor mesaje nepercepute în mod conștient, influențînd însă alegerea pe care o facem, poate chiar și a ideilor noastre politice și sociale, o idee de fapt care a fost experimentată.

În al doilea rînd, după Muzak, pe lista mea de abuzuri muzicale vine Televiziunea comercială. Este de ajuns de prost că aceste capsule vizuale promovează produsele lor ca bune la orice ca să te facă să te simți mai tînăr, mai atrăgător, mai plin de succes. Cele mai multe sînt inofensive, dar adesea, pe lîngă faptul că sînt atrăgătoare, aceste mesaje exploatează puterea vocii pentru a convinge. Imaginația împlinește restul, căci trăim, ne sacrificăm și murim cu ajutorul imaginației. Anunțurile comerciale ne seduc cu glasuri de sirene.

Scanned with OKEN Scanner

Tehnica și al doilea război mondial au adus cel puțin un instrument nou, important în lumea muzicii : toba de oțel. Această capacitate umană extraordinară de a putea transforma orice suprafață capabilă de a produce o formă de rezonanță, într-un instrument pentru muzică, este un proces tot atît de viu azi, cum era atunci cînd omul cavernelor din Siberia făurea fluiere și instrumente de percuție din oasele mamuților. Secretul fabricării tobei de oțel este o poveste publică de încercări și învățăminte din greșelile altora, ale cărei amănunte sînt estompate de diferite reclamații și contra reclamații. Procesul a fost perfectat pînă la punctul de unde poate fi în mod formal învățat, ca la Pan Unlimited School la Trinidad.

Orchestra de tobe de oțel (steel drum band) a devenit nu numai o formă de distracție populară, dar este în mod inextricabil împletită cu tradiția calypso *. La început, muzica era făcută deși pentru cel sărac, un trubadur din Indiile de vest putea cînta pentru ca să capete hrană și locuință, dar nu era considerat prea respectabil. Aceste cîntece reprezentau de asemenea atitudinea oamenilor față de lumea colonială, costul vieții, evenimentele mondiale sau simple versuri fără sens.

În timpul celui de-al doilea război mondial, Indiile de vest au fost folosite ca bază pentru vasele de război, așa încît, containere de oțel se puteau găsi acolo din plin. Butoaiele de petrol goale ar fi ruginit, dacă nu ar fi existat curiozitatea omenească și ingeniozitatea. De atunci, această muzică spontană și-a tăiat calea aproape pretutindeni ca și jazul american. Auzim cîte ceva din ritmul molipsitor în muzica *reggae* ** populară acum, și tinerii din Occident au preluat aceste tobe de oțel cu tot atît de mare aviditate ca africanii și americanii latini, *bongo drum* ***.

Mai recent, muzicienii nu au ezitat să profite de resursele furnizate de tehnică, în special îmbunătățirile impresionante ale calității sunetului înregistrat. Cum banda de înregistrat a devenit mijlocul inițial standard, după introducerea ei pe la sfîrșitul anilor 1940, posibilitatea de a realiza înregistrări perfecte prin fonotecarea de benzi de magnetofon a ajuns o realitate practică. Pe la sfîrșitul anilor '50, '60, această capacitate tehnică era fără îndoială supra uzată, și unele înregistrări realizate astfel începuseră să lase să se simtă un iz sintetic.

În anii '70, industria de înregistrat a încercat, ca cel puțin în domeniul clasic, să se îndrepte spre „înregistrări lungi" — întreaga mișcare a simfoniilor și sonatelor este imprimată fără întreruperi, pentru a păstra o desfășurare vie a suflului interpretării.

S-a întîmplat chiar cînd am înregistrat *Sonatele nr. 7* și *10* de Beethoven, împreună cu sora mea Hephzibah, pe care le-am cîntat de trei ori, fără întrerupere în cursul unei dimineți, întocmai ca la un concert, repetînd același lucru după masa. Cînd am terminat, i-am spus

---

* Cîntec din Indiile de vest, cu ritm variabil (n. tr.).
** Muzică din Indiile de vest, cu un ritm accentuat (n. tr.).
*** Tobe mici, la care se cîntă cu degetele (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

doar producătorului să aleagă înregistrarea cea mai bună. Asemenea înregistrări mi se par că au în ele ceva imediat, constrîngător, care lipsește din înregistrările făcute din bucăți racordate. Banda de înregistrat reprezintă o plasă minunat de sigură, dar acrobații nu mai sînt angajați în sezonul următor, dacă tot ceea ce fac este doar să cadă și să se ridice. Desigur, o greșeală evidentă trebuie corectată, căci într-o sală de concert poate fi acceptată ca o tulburare trecătoare, dar dacă ar fi perpetuată pe un disc, nu va mai apărea accidentală. Dintre artiștii care s-au luptat cu această problemă a înregistrării, nici unul nu a avut rezultate mai strălucitoare decît pianistul canadian Glenn Gould. Acum, de cînd s-a retras de pe podiumul sălilor de concert (ultimul său concert public a avut loc în 1964), s-a consacrat unicei cariere a înregistrărilor, radioului și televiziunei. Integritatea sa artistică și spiritul său cercetător sînt de cel mai înalt nivel către care fiecare muzician ar trebui să aspire. În același timp, Gould a luat adesea poziție în probleme artistice care sînt în discuție în rîndul a multor colegi ai săi privind aspecte ale interpretării, cît și tehnica înregistrării. A fost o plăcere pentru mine să interpretez împreună cu Glenn Gould în studioul de înregistrări și am avut, nu de mult, o discuție despre chestiunea dificilă a realității și verosimilitudinii din înregistrări.

Gould. (terminînd de ascultat înregistrarea pe care o făcuse chiar atunci cu o gigă de Bach) Și acum, Yehudi trebuie să recunoști că nu s-ar putea întîlni asemenea sunete într-o sală de concert.

Menuhin. Aș recunoaște totuși interpretarea ta. Orice ai adăugat pe cale electronică nu poate aduce nimic clarității și perfecțiunii sau relației dintre voci, acestea reprezintă modul tău caracteristic, natural de a interpreta o lucrare.

Gould. De fapt, dacă ar trebui să cînt această piesă într-o sală de concert, așa cum am făcut-o de multe ori — era tocmai una dintre piesele din repertoriul meu — nu aș fi liber să aleg perspectiva acustică pe care am auzit-o chiar acum : ceea ce am realizat prin înregistrare reprezintă un examen clinic, o radiografiere a acestei lucrări, precisă, amănunțită, care îmi permite să disec într-un fel special. Pe podiumul din sala de concert aș fi obligat să mă împac cu o perspectivă ascustică de compromis, una mai mult sau mai puțin la fel de acceptabilă, atît ascultătorului din primele rînduri, cît și celui care stă în picioare la galerie. Nu trebuie să-ți mai spun că în cele din urmă termini prin a avea o audiție bună pînă prin rîndul zece doar.

Menuhin. Cum nu am vasta ta experiență în materie de înregistrări, eu cînt pur și simplu, iar sala împlinește restul. Dar toată tehnica înregistrărilor quadrafonice nu presupune că locul ideal de a asculta acasă este undeva prin mijlocul camerei ? De îndată ce ai trei ascultători, înseamnă că doi din ei vor fi așezați într-un loc nepotrivit.

Gould. E o născocire absurdă, dacă te gîndești mai bine, căci atunci, în mod implicit, înseamnă că în Germania tatăl va avea locul cel mai bun, iar în America, mama.

Menuhin. Sînt de acord că există o muzică azi care cere o metamorfoză posibilă a fi realizată doar la aceste uimitoare pupitre pentru a putea supraviețui. Dar muzica de care sînt eu preocupat, vioara cu

Scanned with OKEN Scanner

o singură voce, chiar dacă uneori cînt pe două sau trei coarde, nu este, din punct de vedere material, afectată de alegerile oferite de acest pupitru.

Gould. Am mai avut această conversaţie şi înainte, Yehudi, şi bănuiesc că ceea ce te inhibă de a folosi pe deplin tehnica este tocmai faptul că ar constrînge interpretul să renunţe la o parte din spectrul sonor, în favoarea ascultătorului — o stare de lucruri care mi se pare încurajatoare şi plăcută, fără a mai adăuga că este potrivită din punct de vedere estetic şi corectă din punct de vedere moral.

Menuhin. Trebuie să recunoşti că pianistul începe cu un instrument îndepărtat de el cu un grad. Sunetul este obţinut prin conexiuni mecanice, astfel partea electronică reprezintă încă o altă manipulare mecanică, acceptabil, ţinînd seama de spectrul pe care-l controlează pianistul. Dar abordarea violonistului este intimă, personală, şi această maşină pare mai mult o intrusă. Cred că ambele atitudini sînt valabile. Selecţionînd şi racordînd părţi ale fonogramelor, te face să simţi că ai posibilitatea de a împlini perfecţiunea.

Gould. Cred că toată această poveste a fonotecării este doar menită să-ţi sustragă atenţia. Se contopeşte în mod impropriu cu ideea de „onestitate“ şi „integritate“. Natural, este exact opusul procesului concertului, unde trebuie să mergi de la prima notă la ultima, dar această abordare demodată nu are nimic de-a face cu preceptele majore ale tehnicii. Pentru mine nu este important dacă am „succes“ sau nu, cînd înregistrez un concert dintr-o dată, sau dacă fac 262 de racordări. Procedeul, pur şi simplu, nu este important.

Menuhin. Construieşti o structură ce corespunde viziunii tale şi orice poate să fie de folos este legitim. Gîndeşte-te la Beatles, ei au început prin a cînta în public în mod spontan, dar cînd s-au deprins să folosească înregistrările separate, să selecţioneze, să racordeze, să realizeze fonomontaje, nu au mai putut cînta în public, deoarece acesta aştepta de la ei altceva, fiind acum obişnuit cu forma de creaţie înregistrată.

Gould. Într-un anumit fel, asta mi s-a întîmplat şi mie. Am descoperit că mă luam la întrecere cu propriile mele discuri, ceea ce de fapt nimeni nu poate face cu adevărat. Înregistrările mele reprezintă gîndurile mele cele mai bune.

Menuhin. Refuz să cred aşa ceva. Te-am auzit cîntînd şi ştiu că dacă ai fi dorit ai fi putut interpreta un program în sala de concert care ar fi tot atît de surprinzător ca tot ce faci în studioul de înregistrări.

Gould. Dar nu revine cam la aceasta, dacă un actor, de exemplu, doreşte să rostească cum trebuie monologul din Hamlet „A fi sau a nu fi“, o poate face în contextul piesei sau într-o reprezentaţie în care citeşte extrase, aşa cum avea obiceiul Sir John Gielgud. În orice caz, nu este necesar să depene în minte cele două acte ca să găsească tonul potrivit pentru acest monolog.

Menuhin. Ceea ce se cere este să stăpînească în sinea sa toată lucrarea şi să fie pătruns de întreg climatul, chiar dacă nu o interpretează niciodată. Mai este încă ceva dincolo de aceasta şi anume faptul

Scanned with OKEN Scanner

că adesea găsesc o satisfacţie mai mare citind o partitură decît ascultînd interpretarea. Trebuie să o auzi în mintea ta înainte de a o cînta.

Gould. Dar cum explici ciudăţenia că un muzician care uneori face şi înregistrări trebuie să fie supus unor legi diferite de cele ale actorului de pe scenă care, ocazional, poate apărea şi în filme. Este cu totul logic ca actorul de film să treacă printr-o serie de momente ce par a fi realizate în direct, în acelaşi timp. Interioarele însă pot fi filmate în studiouri la Hollywood, iar exterioarele în Tierra del Fuego, totuşi relaţia între aceste cadre este perfect logică. Dar dacă explici oamenilor că este exact ceea ce se întîmplă şi cînd faci o înregistrare care împlineşte pe deplin gîndurile tale cele mai bune asupra lucrării, cred că e o şmecherie, o înşelătorie.

Menuhin. Bănuiesc că se produce o confuzie a două lumi diferite. Una este obişnuită să trăiască o situaţie în întregime, ceea ce reprezintă rezultatul final pe care publicul îl doreşte şi-l consideră real. Alta, pentru care tehnica măreşte efectul dramatic şi socoteşte un concert susţinut în sală ca fiind demodat nefolosind mijloacele disponibile. Să spunem că un film despre o ascensiune poate fi făcut în secţii, se poate folosi chiar şi un munte artificial. Actorul poate că nici nu ar dori să facă o ascensiune. Dar mai există încă şi un alt risc. pericolul pentru cel care pînă în cele din urmă face ascensiunea. Totul trebuie să fie ca un efort consecutiv şi nu din bucăţele.

Gould. Da, dar mi se pare Yehudi că tehnica înseamnă înlăturarea riscului şi a pericolului. Bănuiesc că aici este punctul unde ne despărţim cu adevărat, căci nu cred că cineva trebuie în mod deliberat să cultive situaţii care au în ele elemente de risc şi pericol, dacă acestea pot fi înlăturate printr-o tehnică superioară. Aceasta este problema sălii de concert, unde lucrurile se pot strica, o trompetă, de exemplu poate să crape şi aşa mai departe.

Menuhin. A redus oare tehnica pericolul şi riscul în afară de domeniul muzicii ? Nu există oare riscul de a pierde sensul vieţii chiar, sensul riscului însuşi ?

Gould. Evident, tehnica îşi are propriile pericole, dar scopul tehnicii cred că este să dea o *aparenţă* de viaţă.

Menuhin. Eşti satisfăcut numai cu o *aparenţă* de viaţă ?

Gould. Ei bine, o interpretare înregistrată nu este exact viaţa reală.

Menuhin. Aşa că trebuie să trăim pe două nivele diferite. Cînd satisfacem un impuls natural nu o putem face din resturi şi bucăţele. Are un timp al său. Poţi să-l extinzi doar pînă la un anumit punct.

Gould. Nu pot fi de acord. Dacă pentru tine forma ideală a monologului „A fi sau a nu fi“ este ceva care porţi în sinea ta, atunci poţi foarte bine să repeţi pe rînd cîte un vers. În cazul acesta, de ce să nu le reuneşti toate la un loc ?, profitînd de ajutorul tehnicii, acel văl al binefacerii care se aruncă peste tot ce întreprinzi.

Menuhin. Mă îndoiesc că acest văl al binefacerii ar putea să prilejuiască o interpretare a altcuiva asemănătoare cu a ta, cu tot ajutorul care l-ar da.

Gould. Lăsînd complimentele la o parte, de ce rezişti la ideea că este posibil să emiţi o anumită notă şi să-ţi spui : „Aceasta este dis-

Scanned with OKEN Scanner

poziția, cursul general, emoția din spatele notei ?" De fapt, este numai nevoie de contextul pe care-l porți cu tine, în mintea ta.

Menuhin. Pe de altă parte, după ce ți-ai făcut înregistrarea, ești sigur că într-o oarecare măsură nu-ți ignorezi ascultătorii ? Ești sigur că ascultă cu aceeași devoțiune și concentrare cum ar fi făcut-o într-o sală de concert ? Ar putea fi întrerupt, de exemplu, de sfîrîitul costiței care se frige. Într-o sală de concert există o anumită atmosferă care constrînge. În plus, unele genuri de muzică reprezintă experiențe colective, de exemplu *Pasiunea după Sf. Matei.* Întreaga congregație trebuia să simtă și să reacționeze ca un tot unitar.

Gould. „Cînd două sau trei persoane se adună la un loc", presupun. Dar mi se pare că nu există o comunitate spirituală mai mare, între artist și ascultător, decît acasă, acolo pot împărtăși muzica pe deplin. Aș merge atît de departe, încît să spun că lucrul cel mai important pe care-l realizează tehnica este de a-l elibera pe ascultător de a participa la modalități care erau înainte conduse de interpret. Deschide unele opțiuni care nu existau pînă atunci.

Menuhin. Aceasta nu invalidează sala de concert a cărei experiență este esențială și rămîne modelul față de care sînt judecate toate celelalte.

Gould. Absurdități, Yehudi. A reprezentat modelul pînă cînd altceva a venit și l-a înlocuit, adică exact ceea ce a făcut înregistrarea. Acum înregistrarea reprezintă modelul după care trebuie judecat concertul.

Menuhin. Dacă nimeni nu va mai face ascensiuni și dacă va trebui să ne mulțumim cu filme despre ascensiuni, unde ne vom afla ?

Gould. Vom fi cu oameni care nu fac ascensiuni, ceea ce este un lucru foarte bun. Va scuti un număr de morți pe an.

Menuhin. Nu, nu trebuie să spui asta ; vom avea să facem față la destule morți pe șosele.

Gould. Dacă aș dispune de tehnica necesară pentru a le preîntîmpina, aș pune-o, de asemenea, în aplicare. Sînt sigur că așa ceva va veni. Ceea ce trebuie subliniat este faptul că ascultătorul devine ceva mai mult decît un consumator, devine un participant. De exemplu, am făcut unele înregistrări de piano solo, cînd piesa respectivă se potrivește, nu cu două sau cu patru canale, ci cu opt, ideea fiind de a îmbina mai multe perspective acustice, înregistrate toate simultan, dar diferențiate succesiv, supuse unor tehnici cinematice. De exemplu, o perspectivă poate cuprinde o înregistrare făcută în interiorul pianului, în stil de jaz, cu microfoanele practic așezate pe coarde, iar alta în fundul sălii. Avantajul este că poți combina toate aceste perspective într-un fel de coregrafie acustică, după ce a trecut un timp de la ședința de înregistrare. Apoi pregătești un plan conducător bine pus la punct, nu deosebit de lista cadrelor unui director de film, și dacă ai ales muzica potrivită, de exemplu Skriabin, merge foarte bine.

Menuhin. Este drept că pianului îi lipsește ceva ce un studio îi poate împrumuta. Pianul posedă o singură claviatură pentru întreaga sa întindere, în timp ce clavecinul are mai multe claviaturi și registre. Vioara are patru coarde. Bartok, în *Melodya,* începe pe coarda sol, fraza următoare este pe re, apoi pe la, iar după aceea urmează fa. El

Scanned with OKEN Scanner

suie și coboară. Fiecare din aceste coarde are o calitate diferită. Dacă s-ar mări mai mult contrastul dintre acele coarde ar însemna să strici ceva frumos, crezînd că îmbunătățești. La pian, recunosc, ai nevoie de tehnici care să dea fiecărei secții a unei lucrări o perspectivă diferită.

Gould. Nu m-am gîndit la asta la început, deși ceea ce afirmi despre legătura dintre cele două instrumente este desigur adevărat. La ceea ce mă gîndeam era că întotdeauna pornim de la presupunerea că pianul, așa cum se spune în limbajul înregistrării, se află la mijloc, între microfonul din dreapta și cel din stînga. Mi-a trecut adesea prin minte că nimeni nu s-a preocupat prea mult de chestiunea perspectivei acustice, nici chiar cei care lucrează quadrafonic. Recunosc că nu ar fi indicat să folosești tehnici cu multe perspective acustice la cvartetele de Haydn sau fugile de Bach, dar într-un repertoriu romantic este fascinant să amesteci perspectivele, cum ai face cu registrele la orgă. Se poate obține o claritate mai mare — proximitate mare — și combinată cu întindere mare și adîncime mare, acestea sînt în mod normal direct opuse, atît sălii de concert, cît și înregistrărilor convenționale.

Menuhin. Sînt sigur că ai contribuit incomensurabil la estetica muzicii, căci pianul este un obiect static. Are nevoie de o compensare oarecare și ai făcut-o mai mult decît ar fi putut altcineva.

Apoi Glen Gould a interpretat două preludii de Skriabin, op. 57, *Le Désir* și *Caresse Dansée,* în acea manieră impecabilă, unică lui și superb de evocatoare. Dacă mi s-ar da să aleg între o interpretare frumoasă cu greșeli tolerabile și una care e perfectă, dar îi lipsește vitalitatea electrizantă, aș alege întotdeauna pe cea dintîi. Întîlnirea cu Glen Gould m-a făcut mai conștient decît oricînd în privința tehnicii microfonului care s-a dezvoltat în decursul ultimei jumătăți de secol și diferența între înregistrare și interpretare. Altă dată, soluția cea mai simplă și mai indicată era să agăți microfonul în mijlocul sălii, și dacă exista o acustică bună, rezultatele puteau uneori fi surprinzătoare. Așa este de exemplu înregistrarea unor extrase din opera *Boris Godunov* în timpul reprezentației la Londra, la Covent Garden, în 1928, cu Fedor Șaliapin. Totuși, chiar această înregistrare dovedește o credință a mea, anume că interpretarea vie, directă nu va dispărea niciodată. Publicul vine să vadă și să asculte spectacolul care are loc atunci, incandescent, galvanizator. Îmi amintesc bine de Boris Godunov interpretat de Șaliapin. Ceea ce nu poate să transmită nici o înregistrare însă, chiar și aceea atît de minunată a lui Șaliapin, este vraja personală a muzicianului.

Dacă arta trebuie să imite viața sau mai curînd să o sublimeze, este o chestiune care a fascinat artiștii și publicul, încă din timpul picturilor din caverne. Compozitorii italieni de operă de la sfîrșitul secolului al XIX-lea vorbeau despre *verismo,* luîndu-și temele direct din viața oamenilor. Totuși, spectacolul oferit de un tenor cîntînd „Vesti la Giuba *" este tot atît de departe de viața reală ca și o icoană bizan-

*Arie din opera *Paiate* de Leoncavallo (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

tină. În timpul nostru, dacă nu considerăm mașina ca ultimă sursă a adevărului, putem avea ce-i mai bun din amîndouă lumile. Paginile tipărite ne pun la dispoziție notele, frazarea, viteza și dinamica, dar dacă vrem să descoperim un sens al interpretării, trebuie să ne bizuim pe cunoștințele noastre privind omul, compozitorul, gîndurile lui și pe muzicienii care primesc și transmit mesajul său. Interpretul este ajutat dacă știe că Beethoven avea păreri profunde despre umanitate, nu se temea să ceară dreptate și de asemenea putea să dea dovadă de o mare tandrețe. Și un artist ne spune multe despre el, prin felul în care interpretează, dealtfel ca și despre compozitor.

Nu de mult, muzica în SUA și-a înălțat glasul pentru a protesta, purtînd în ea aspirațiile atîtora. Separarea între rase este de mult timp în mod dureros vizibilă. America l-a ostracizat pe Paul Robson pentru refuzul său de a se pleca în fața autorităților, ca și pentru credințele sale politice. Acesta a fost desigur unul dintre momentele cele mai triste din istoria socială a Americii, cînd a deposedat deopotrivă americani albi și negri de darurile unuia dintre cei mai pasionați vorbitori ai lor. Dacă *spiritualul* „Nobody Knows the Trouble I've Seen" exprimă disperarea resemnată a sclaviei, nici un alt imn nu a țintit mai sus decît „We Shall Overcome". Privelișteа a mii de bărbați și femei, negri și albi, mărșăluind înlănțuiți, intonînd cuvintele purtînd același mesaj de demnitate pe care îl auzeam în vocea sonoră a doctorului Marthin Luther King Jr., acesta a fost un spectacol stimulator adus în fața a milioane de oameni de către televiziune.

În anii '60, timpuri de adîncă disensiune în problemele naționale și sociale, pe măsură ce situația disperată din Vietnam se accentua, americanii răspundeau cu un alt imn, „Blowing in the Wind", scris și cîntat de Bob Dylan, un interpret a cărui carieră a inceput în cafenelele din Greenwich Village *.

Cîte drumuri trebuie să străbată un om
Înainte de a-l numi om?
Peste cîte mări trebuie să zboare porumbelul alb
Mai înainte de a dormi în nisip?
Răspunsul este în bătaia vîntului.

Forma cîntecului este simplă, strofică ca multe dintre liedurile lui Schubert, și melodia abia cuprinde octava. Dar imaginile lui Dylan sînt specifice, universale și pline de adîncă emoție. Un strigăt al conștiinței, acest cîntec a devenit imn național al unei întregi generații.

Un fenomen caracteristic al ultimelor decenii este acela al artistului care creează o limbă expresivă, personală ca vehicul pentru conștiința lui.

În conflictul continuu dintre valorile vechi și noi, un artist american a reușit să păsească peste linia fină, separatoare, cu mare îndemînare — este vorba de Marhta Graham, coregrafă și dansatoare. După Isadora Duncan și Baletul Rus al lui Diaghilev, nici un alt artist

* Cartier din New York City, vestit pentru atmosfera sa artistică, literară și boemă (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

nu a avut un asemenea efect asupra dansului și muzicii în acest secol. Intocmai cum Diaghilev l-a recrutat pe Stravinski, tot așa Martha Graham a convins mulți compozitori să scrie pentru ea, printre aceștia Aaron Copland și William Schuman. Ea a introdus de asemenea teme și exerciții de gimnastică în dansuri, care erau antiteza „principeselor de gheață" neprietenoase și disciplinate ale școlii de la Petersburg.

Nu este exagerat să se spună că Graham a modificat dansul, ca și Stravinski muzica. Era vital pentru ea, cu mult înainte de perioada noastră de după război, ca trupul să-și redobîndească ritmurile și mișcările naturale. Vechiul *pas-de-deux* atît de idealizat, trebuia să cedeze în fața unei concepții mai libere. Dansul desculț al Isadorei Duncan poate să fi fost precursorul dansului Marthei Graham. Deoarece abordarea dansului de către Martha Graham era revoluționară, s-a văzut silită să-și dezvolte un program personal de pregătire pentru dansatorii ei. În același timp, crea zeci de lucrări, adunînd în jurul ei artiști, compozitori și desenatori. Poate că în nici o altă sferă vitalitatea, dinamismul și imaginația Americii nu sînt atît de în concordanță cu această țară, fiind în același timp aliate vechilor tradiții europene, ca în dansurile Marthei Graham : o reprezentare muzicală a dansului de proporții unice, dezvăluind relația intimă dintre muzică și mișcare.

În ciuda experiențelor muzicale variate ale acestui secol, au existat mulți artiști care nu au abandonat valorile trecutului, și sînt gata oricînd să cucerească inimile oamenilor, fără a folosi totuși un grai demodat. Unul dintre aceștia a fost dragul meu prieten, Benjamin Britten, a cărui muzică a păstrat întotdeauna o voce personală, umană, exprimînd, ceea ce simțea, unui public ale cărui urechi le cunoștea. El se numără printre mulții compozitori care și-au găsit inspirația în stilurile orientale, indoneziene și japoneze. Dar întreaga lui viață de muncă a fost dăruită muzicii, acordînd o mică atenție sau chiar deloc curentelor și gusturilor la modă. Vocea, în opera cu care și-a cîștigat prima faimă mondială, *Peter Grimes*, poate fi mai flamboiantă și plină de un suflu tineresc decît aceea meditativă din ultima sa operă, *Moartea la Veneția*, dar este în mod neîndoielnic aceeași voce pasionată, consolatoare și entuziastă.

Am avut plăcerea memorabilă de a împărtăși multe concerte cu acest muzician devotat și om plin de sensibilitate. Britten este tot atît de englez și legat de tradiția și istoria muzicii Angliei și a poporului ca și Beethoven de Germania sau Bartok de Ungaria. Compozitor pentru care cuvintele și ideile sînt de o importanță capitală, vocea lui este aceea a poporului din care se trage. L-am întîlnit prima oară în ajunul unui turneu pe care-l făceam la fostele lagăre de concentrare germane, inclusiv Belsen. Creuzetul celui de-al doilea război mondial a produs o impresie de neșters asupra artiștilor, punîndu-i în contact cu experiențe care i-au afectat profund (așa cum ne-au afectat toată viața noastră). Răsturnarea violentă, traumatică adusă de război, a avut o adîncă influență asupra mea, căci scos cu forța din rutina unui artist concertist am fost aruncat într-o viață în care neprevăzutul și improvizația au devenit lege, aprinzînd o nouă excitare și stimulare.

Scanned with OKEN Scanner

Ben era atît de dornic să meargă cu mine în Germania, încît evident că am fost de acord, căci aveam astfel prilejul să fac muzică cu unul dintre cei mai străluciți și sensibili muzicieni care au existat vreodată în rîndurile omenirii. Nu am făcut nici o repetiție, dar am luat cu noi un vraf de note muzicale, sonate, concerte și diferite piese mici. Nimeni pe lumea asta nu a acompaniat vreodată o voce sau o vioară așa cum o făcea Ben, cu el am simțit cum puterea muzicii a dezlegat inimile celor pe care naziștii încercaseră să-i reducă la nivelul de animale primare. Pentru prima dată, după ani de zile, toți acești oameni au redevenit ființe omenești, și în decursul anilor am primit cele mai extraordinare scrisori de la cei care ne-au ascultat atunci.

În Benjamin Britten văd supraviețuind același spirit ca la Purcell, madrigaliștii elizabethani, ajungînd mai departe în trecut pînă la Dunstable și *Sumer Is Icumen In,* o dragoste adîncă pentru vocea omenească, suflul natural al liniei muzicale, sensul organizat al ritmului. Creația sa, în decursul unei cariere componistice de patruzeci de ani, a fost prodigioasă, într-o vreme cînd cantitatea este privită cu suspiciune. Niciodată nu s-a clătinat în convingerea că scopul artei sale era transmiterea sentimentelor umane. El face parte din acea renaștere a muzicii engleze de la Sir Edward Elgar înainte, un fenomen al secolului al XX-lea, de care toți britanicii sînt pe drept cuvînt mîndri, dacă contempli lucrările unui Vaughan William, Walton, Tippett și, mai recent, Edwin Roxburgh, Peter Maxwell Davies și Lennox Berkley, pentru a menționa doar cîteva din numele cele mai distinse.

Cînd am început această carte, m-am referit la lucrarea dr. Manfred Clynes, *Sentics,* pe care am citit-o cu nemărginită plăcere, date fiind numeroasele probleme noi ridicate. Atît el cît și Murray Schafer deplîng brutalizarea urechii și susțin, ca și mine dealtfel, că trebuie să ne împăcăm cu sentimentele noastre, care au fiecare în parte, așa cum arată dr. Clynes, o formă măsurabilă ; noi memorizăm nu numai idei, dar și senzații, și acestea cuprind emoțiile noastre. El ne ajută să ne recăpătăm facultățile intuitive și subliniază acțiunea lor în reacția față de lucrările compozitorilor pe care îi iubim. Dr. Clynes a elaborat forme pure „essentic" pentru fiecare emoție și fiecare compozitor, și lucrarea sa dovedește că marii compozitori cunoșteau instinctiv ciclurile sentice, reorganizînd ceea ce era esențial pentru ființa umană, dîndu-i formă. Mă văd receptiv la concluziile dr. Clynes și sînt preocupat să știu mai mult despre ceea ce promite să devăluie în legătură cu emoțiile înăbușite de noi.

În anii '70, tineretul cerea din ce în ce mai mult o muzică din toate timpurile și de pretutindeni. Adesea cultura vie a zilei s-a dezvoltat în jurul amatorului, un cuvînt care trebuie folosit în adevăratul său înțeles, adică acel care iubește. Prin preocupările lor largi, tinerii au prilejul să dezvolte treptat un sens mai puțin comercial al valorilor și o mai mare posibilitate de a-și da seama de economia vieții pe o planetă unde coexistența cu celelalte făpturi, pe uscat, pe ape și în aer, este esențială.

Scanned with OKEN Scanner

Titlul unui articol apărut în New York Times era : *Sentimentul reapare în lumea pop,* iar interpreți ca Nick Lowe și David Edmunds au introdus sensul viu al umorului și parodiei în compozițiile lor simple, necomplicate. De cealaltă parte a peretelui despărțitor al muzicii, compozitorul american George Rochberg, născut în 1926, altă dată discipol al sistemului dodecafonic serial al lui Schönberg, a scris recent un concert pentru vioară pentru Isaac Stern, perfect potrivit unui virtuoz, o replică contemporană la marile modele ale secolului al XIX-lea. Al treilea cvartet pentru coarde al aceluiași compozitor se inspiră din Mahler și Stravinski, menținînd un ton personal. Rochberg spunea că această lucrare marca un moment de răscruce pentru el : „În 1972 ajunsesem nu numai la posibilitatea de a găsi o apropiere reală și personală cu trecutul (care devenise de o importanță primară), dar de asemenea și o combinație a unor gesturi diferite și limbi în cadrul aceleiași lucrări". În Finlanda, Aulis Sallinen, născut în 1933, a scris o *Simfonie a III-a* cu trăsături distincte, care demonstrează că tînăra generație de compozitori din acea țară nu mai trebuie să fie intimidată de fantoma lui Sibelius. Experimentările muzicale ale anilor '50, '60 par să deschidă calea către o întoarcere la o muzică a inimii.

Acum cînd avem la dispoziție o muzică atît de variată, repertoriul standard clasic al Europei ar putea să pară ca o casă, părăginită, altă dată foarte frumoasă, dar în prezent acoperită cu mușchi și unde, în încăperi, paianjenii și-au țesut pînza. Totuși, muzicienii continuă să interpreteze această moștenire supremă cu înțelegere și pasiune. Se prea poate că am abuzat de muzica omului, comercializînd-o, forțînd-o să pătrundă în tipare ciudate, dar este mereu prezentă, așteptînd răspunsul nostru, amintindu-ne că supraviețuirea civilizației cere reținere.

Există multe centre muzicale în America de Nord. Anglia și pe continentul european, unde numeroși studenți învață nu numai să stăpînească muzica trecutului mai îndepărtat, mai mult încă, au revenit la obiceiul de a face ei singuri instrumentele muzicale. Reînvierea recorderului * a făcut ca acest instrument să devină un prieten familiar, în special în Anglia. Dar acestui simplu instrument i-au fost adăugate o serie întreagă de altele cu sunete exotice ca : rackett, busine și krummhorn, împreună cu lăuta, bandura și viola, auzite acum într-o adevărată profizune la festivalurile muzicale de vară. Formațiile muzicale se întrec unele cu altele cu aceeași aviditate ca și membrii societății pentru conservarea și încurajarea *Barbershop Quartet Singing in America*. Grupurile vocale interpretează lucrări de Ockeghem, Binchois, Victoria și John Dowland, ale căror cîntece dulci-amărui își păstrează chemarea extraordinară ; membrii Consorțiului Toronto mențin un program de vară, în cadrul căruia studenții pot obține un contact direct cu rădăcinile muzicii lor și multe grupuri de muzică veche activează la Londra, găsind într-un fel mijloacele să supraviețuiască în decursul întregului an.

În Africa, tradițiile muzicale locale sînt reexaminate de o manieră nouă. „Negritude" este cuvîntul făurit în ultimii patruzeci de ani pentru a descrie conștiința africanilor în curs de grabnică dezvoltare, iar

* Instrument de suflat din secolul al XVI-lea (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

spiritul acesteia se reflectă în sloganul popular american de dată recentă „negrul este frumos". Două exemple ale schimbării produse m-au uimit în special în Senegal, unul, datorită distonanței bine intenționate, celălalt, datorită calității originale autentice. Am amintit de folosirea instrumentelor *kora* și *balafon* la slujba religioasă de la mănăstirea K'eur Moussa, acum cîntată în graiul Wolof, cel mai răspîndit. Încă și mai interesantă este activitatea desfășurată de locotenentul Julien Jouga și corul pe care l-a pregătit la Dakar în ultimii douăzeci de ani.

Acest muzician dotat a format un repertoriu unic pentru cor, o muzică creată din tradițiile ritmice și melodice din regiune, adaptîndu-le unor forme și nevoi contemporane. De obicei, este o cîntare cu răspunsuri în care Jouga intonează o frază, iar corul răspunde sau comentează, o formă de a cînta practicată în toată Africa. Ritmul și metrul acestei muzici are lungimi ciudate, urmînd structura graiului Wolof. Este o cîntare plină de vervă, antrenantă. Aici se depune un efort pentru a se crea o muzică africană după imaginea secolului al XX-lea, în spiritul *negritudinii* și în amestecul raselor, triburilor, credințelor care trăiesc împreună în regiune de atîta timp. Este un spirit care își găsește un important purtător de cuvînt în poetul președinte Leopold Sedar Senghor. Mulți studenți din aceste locuri mi-au spus că este posibil să lucrezi și să te dezvolți și într-un limbaj muzical decît cel al tradițiilor avute, ceea ce altă dată se considera că nu era posibil decît pentru cei născuți în acea tradiție. Vechile forme de dans din India de nord, cunoscute sub denumirea de *bharata natyam*, pînă nu de mult erau practicate decît doar de cîțiva specialiști. După război, o seamă de studenți americani s-au dus să studieze la fața locului. Asemenea gest de adînc respect a început să ajute la reînvierea tradițiilor chiar în India. Nu încape îndoială că interesul pentru muzica indiană a fost popularizat de către Beatles și în special de George Harrison. Instrumentul sitar a fost recunoscut în Vest și poate fi găsit chiar în unele grupuri rock.

La Berkley, Universitatea din California, mulți tineri studiază foarte serios gamelanul și cîntecul din Java. Tineretul american, cîntînd o muzică dedicată zeităților sacre și miturilor, o muzică pastorală, ancestrală, manifestă în felul acesta dorința „de a trăi pe viu", mai curînd decît să studieze din cărți, să se pătrundă cît mai adînc de fiecare vibrație, de sunetele invocate de o civilizație total diferită. Această muzică este complet îndepărtată de muzica pop sau oricare alte asemenea muzici la modă. Într-un sens, America s-a pregătit pentru această situație absorbind tradițiile muzicale africane, europene, din America centrală și din Orient ; reprezintă lumea comunicărilor instantanee a călătoriilor și a oportunităților, o oglindă a ethosului mereu schimbător a unor lumi și popoare în ciocnire, un adevărat Turn al lui Babel. Din aceasta trebuie să învățăm să instruim, să stabilim o ordine nouă și astfel să înțelegem fiecare dintre modalitățile de existență exotice, vechi sau noi, și să trăim aceste culturi prin muzica lor.

La New York găsim un alt exemplu al explorării misterelor. David Hykes, regizor de filme, care studiază budismul avînd numai vreo

Scanned with OKEN Scanner

douăzeci și ceva de ani, a fost fascinat de muzica din Mongolia și Tibet și în special de acea metodă de a cînta, în care o voce este în măsură să genereze un ton fundamental împreună cu o serie întreagă de sunete armonice. Ai crede că Hykes a studiat această muzică la sursele ei. Într-un fel, așa a făcut, dar nu călătorind în Tibet. El și-a procurat unele înregistrări și le-a ascultat de nenumărate ori, hotărît să dezlege misterul ei însuși. A început încetișor să-și încerce propria-i voce și învățînd din experiență a descoperit că poate reproduce aceleași efecte. I-au trebuit doi ani, și prima dată cînd de fapt a reușit era atît de entuziasmat, încît imediat a chemat cîțiva prieteni ca să le demonstreze ceea ce realizase. Așa a luat ființă grupul pe care Hykes îl numește Corul armonic, format de el,tot așa cum s-a format și pe sine.

În paginile acestei cărți, am subliniat relația paralelă și reciprocă dintre muzica folclorică și *musique savante,* dintre muzica improvizată și cea tradițională, pe de o parte, și muzica compusă, structurată, pe de altă parte. În această eră a turboreactoarelor, a televiziunii, a sateliților care explorează cosmosul în care liniile de demarcare se dizolvă, trăim într-un amestec cultural între Vest și Est, între clasic și popular. Povara atîtor cunoștințe revărsate asupra noastră prin instrucție, învățămînt și comunicații moderne ne-a forțat să devenim tutori ai patrimoniului civilizațiilor mondiale, asemenea unui paznic de noapte obosit străjuind un muzeu plin de comori fără viață. Este obligatoriu să simțim o legătură cu momentul viu care țîșnește din acest trecut, găsind o expresie care reprezintă o fuziune a trecutului, a prezentului și anticipării viitorului. Muzica este, ca și oceanul, o parte a creației intangibilă, totuși tangibilă, vizibilă și auditivă. Asemenea mării își poartă talazurile în sinea noastră, grăindu-i sufletului nostru.

În nici o persoană această fertilizare din plante diferite nu este mai pronunțată decît la Bela Bartok, ultimul mare compozitor romantic. Avînd rădăcinile adînc împlîntate în solul Ungariei sale natale, complet versat în muzica folclorică a fiecărui sat, aproape cu toate cîntecele tradiționale de sute de ani în urmă, ca și cu tradițiile folclorice, ritmurile și melodiile tuturor țărilor balcanice, ale Turciei și de pe coasta de nord a Africii, el era în același timp cel mai disciplinat și erudit dintre oameni și muzicieni. Din punct de vedere intelectual și structural, compozițiile sale se alătură celor mai mari din toată istoria muzicii, dar în același timp nu pierd puterea de a te emoționa. apropierea, mesajul, întreaga gamă a emoțiilor omenești care reprezintă moștenirea generațiilor în viață. Mîndrie, durere, bucurie, seninătate, meditație, umor, toate acestea pot fi găsite în muzica lui Bartok, de la cea mai scurtă, concisă piesă de cîteva măsuri, pînă la întinsele lucrări simfonice și muzică de cameră.

Inima și mintea lui Bartok aparțin întregii omeniri ; la sfîrșitul vieții sale de exil impus în SUA, nefiind în stare să suporte regimul fascist totalitar care cuprinsese țara sa, era pe punctul de a se lansa într-un studiu asupra indienilor din părțile de nord-vest ale Americii, ceea ce ar fi îmbogățit dincolo de oricare posibilitate muzica ameri-

Scanned with OKEN Scanner

cană. Ar fi dat de asemenea indienilor un sens viu al culturii lor, elementele cele mai valoroase care ar fi reînnoit încrederea în ei și în sentimentul demnității umane.

În *Concertul pentru orchestră,* compus în timpul ultimilor săi ani la New York, Bartok include în ultima mișcare o melodie vie. Era un om analitic, pătruns de o mare curiozitate pentru fiecare aspect al expresiei umane, fără de nici o prejudecată. Chiar mai mult decît Delius din Florida, el a adus SUA o contribuție care a lăsat un semn adînc asupra muzicienilor americani, dar care nu a reprezentat decît o mică fracțiune din ceea ce ar fi putut face, dacă ar fi trăit mai mult. În timp ce compunea, lucra și la Universitatea Columbia, căutînd să îndeplinească uriașa sarcină de a clasifica tot materialul său folcloric, lucrare tipărită acum. Firea sa era potrivită acestei munci pline de strădanie, de a compila impresionantul său catalog, tot așa după cum era înclinată și pentru creația înflăcărată, fiind pe cît de erudit, pe atît de viguros.

A fost un mare privilegiu pentru mine să-l fi cunoscut pe Bela Bartok în ultimii trei ani ai vieții sale. De fapt, intenționa să-și petreacă ultima vară cu mine în California, în 1945, dar cu puțin timp înainte de a veni a trebuit să renunțe, căci era prea bolnav, leucemia de care suferea nu-i mai îngăduia să călătorească. Pentru mine, emoția de a-l fi cunoscut pe Bartok se datora tocmai faptului că eram conștient că prin muzica lui și fără nici un cuvînt, inima lui mi s-a destăinuit. Primele cuvinte pe care le-am schimbat au fost după ce împreună cu acompaniatorul meu am interpretat prima mișcare din *Sonata* sa *nr. 1 pentru pian și vioară.* Am dorit ca să mă asculte înainte de a o interpreta la New York, și am aranjat această întîlnire. Bartok, un taciturn, era instalat, cu partitura în mînă, în fața pianului, cu un creion cu vîrful în aer asemenea unui dascăl înfricoșător, gata să prindă din zbor cea mai mică greșeală.

Așa cum stăteau lucrurile, nu puteam schimba nici un cuvînt. Deși pare lipsit de modestie, îmi face plăcere să amintesc cuvintele lui, cînd am terminat prima mișcare : „Nu m-am gîndit că o lucrare ar putea fi astfel cîntată, decît mult timp după moartea compozitorului". Căci compozitorii nu-și dezvăluie inimile lor adevărate celor în viață. Devin cunoscuți și înțeleși numai prin muzica lor, iar dacă muzica lor reprezintă modul lor caracteristic de exprimare, le trebuie interpreților un timp îndelungat ca să o pătrundă în adînc.

Am fost destul de îndrăzneț să-i cer lui Bartok să-mi scrie o sonată pentru vioară solo. Aș fi putut să-i cer un concert mare sau o sonată pentru vioară și pian, dar nu aș fi vrut să-i impun decît cea mai mică povară posibilă. Era singura modalitate de a-l putea ajuta financiar, fiind prea mîndru să fie ajutat, decît numai dăruindu-se. Această sonată rămîne, fără putință de tăgadă, cea mai mare lucrare pentru vioară solo, de la Bach.

Este o piesă dificilă pentru violonist, și deși Bartok era prezent cînd am interpretat-o în primă audiție, la Carnegie Hall, pe la sfîrșitul anului 1944, îmi pare rău că nu am fost în măsură să-i dau posibilitatea să o asculte într-o interpretare cu adevărat pusă la punct, căci în decursul anilor această muzică a ajuns să-mi vorbească, și cred că

Scanned with OKEN Scanner

ne vorbește tuturor în termenii spirituali cei mai adînci. Prima mișcare este notată *tempo di ciaccona,* în care Bartok își îndreaptă privirile înapoi la una din lucrările monumnetale ale lui Bach pentru vioară solo, traducînd-o într-un idiom ungar liber, dar disciplinat. Urmează fuga, poate este muzica cea mai agresivă, cea mai brutală pe care am cîntat-o vreodată. Vine apoi senina *melodya,* iar pentru încheiere, acel presto-repede, ca un dans, încercînd să evadeze. I-am făcut unele sugestii lui Bartok în privința frazării, a digitației și alte probleme tehnice, multe dintre care le-a acceptat. Dar cînd la un moment dat l-am întrebat dacă ar vrea să modifice un acord, care era în mod special greu de cîntat, mi-a răspuns : „Nu !"

Tînăr, Bartok a călătorit în toată Ungaria în anii de la începutul secolului pînă în 1920. Cînd a pornit în cercetările sale, cea mai mare parte din teritoriu era sub stăpînirea Imperiului Austro-ungar. Bartok purta cu el un simplu cilindru de înregistrat cu care aduna cîntece populare croate, serbe, slovene, unguresti, notîndu-le mai apoi cu trudă cu mîna lui foarte fină. Ceea ce a învățat Bartok în aceste excursii a pus în muzica lui rămasă întotdeauna adînc înrădăcinată în viața poporului. Este un suflu care se desprinde din toate lucrările scrise în America, și în nici una mai mult decît în *Concertul al treilea pentru pian și orchestră,* compus în ultimele luni ale vieții sale, pentru soția sa, pianista Ditta Pasztory, terminîndu-l cu mai puțin de două zile înainte de a se stinge din viață. Acest gest ar putea fi comparat cu cel al lui Michelangelo, la nouăzeci de ani, remodelînd ultima *Pietà* aproape terminată, forțat să lase dalta să-i cadă din mînă, cîteva săptămîni mai înainte de a lăsa viața să se stingă. Orchestrarea ultimelor 17 măsuri ale concerto-ului au fost terminate de prietenul devotat și discipolul lui Bartok, Tibor Serly. un muzician foarte capabil și plin de intuiție, care a îndeplinit o sarcină încă și mai mare, salvînd de la uitare schițele unui concert pentru violă, pe care Bartok îl abandonase în favoarea ultimului său dar făcut soției și tovarășei de viață. Terminat de Tibor Serly, *Concertul pentru violă* a intrat în repertoriul de concerte ca o capodoperă matură bine închegată.

Muzica lui Bartok va supraviețui diferitelor școli experimentale și chiar marilor compozitori dodecafoniști, la fel după cum Brahms a supraviețuit și va supraviețui contemporanilor săi, Wagner și Strauss. Îmi amintesc, cînd Bartok m-a întrebat cum am analizat o figură cromatică recurentă din concertul de vioară. Mi-a spus : „Vroiam să-i arăt lui Schönberg cum se pot folosi toate cele douăsprezece note într-o serie, într-o mie de feluri diferite, rămînînd totuși tonal".

Bartok era ceea ce mie îmi place să numesc un fanatic moderat. Pasiunea lui era stăpînită, libertatea disciplinată. Muzica lui ne servește ca o înaltă conștiință, punîndu-ne întrebări decisive. Căci am văzut că frumusețea și adevărul pot căpăta multe chipuri și purta multe măști, dar trebuie să facem un efort să le recunoaștem. Putem pierde ceva din claritatea propriei noastre definiri, totuși să redescoperim în acel proces un alt aspect al eului nostru, unul care cuprinde un adevăr mai mare, acel al unei experiențe de existență totală, în

Scanned with OKEN Scanner

care moartea face parte din viață, durerea e o modulație a bucuriei în calea noastră, pentru a atinge extazul și revelația. După cum celula vie trebuie să-și împlinească destinul, urmînd dictatul cromosomilor, tot așa oare nu sîntem și noi înșine stimulați de către acea stea care luminează calea spre toate artele noastre, propulsați de o dorință care nu ne dă răgaz, făcînd posibile capodopere pe care le recunoaștem a fi expresii ale unui eu mai cuprinzător ?

Ni se spune că Sf. Francisc din Assisi putea să-și armonizeze urechea după ciripitul păsărilor, dînd viață legendei lui Orfeu. Pentru mine, același sens de comunicare cu orice ființă vie subliniază tot ceea ce a scris Bartok, legîndu-ne trecutul cu viitorul. Aș fi vrut să fi putut trăi pentru a ne vedea cum începem să ne dăm seama, așa după cum am făcut-o, de pericolul de a ne rupe de natură și de întoarcerea noastră spre valorile esențiale pe care acest minunat pămînt ni le poate oferi. Bartok, desigur, ar fi participat pe deplin, întrebînd dacă printr-o autorafinare și un efort nesfîrșit vom fi în măsură să transformăm experiența noastră în servicii aduse semenilor noștri și mediului nostru ambiant. Bartok ne cere și ne amintește că muzica va sluji pe toți acei care se străduie să-i trăiască armoniile.

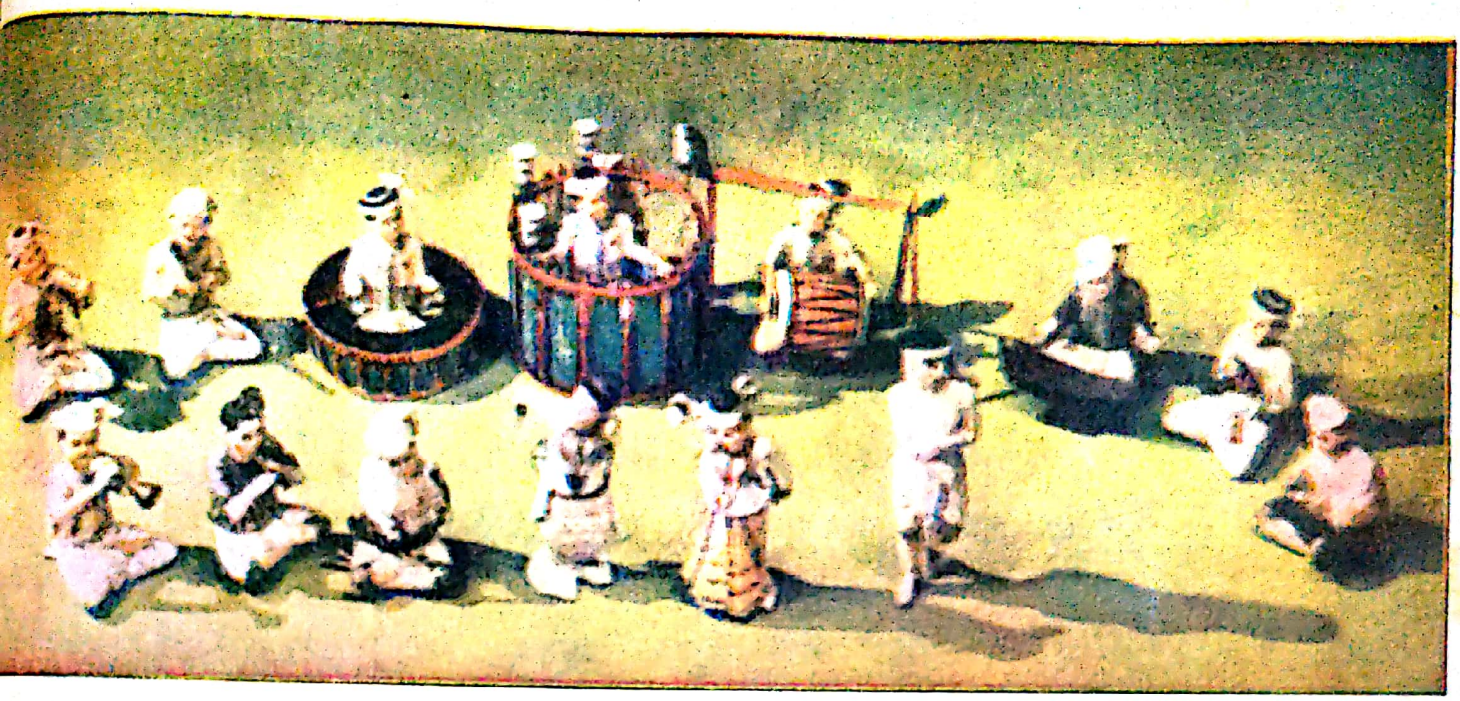
Redactor
CORNELIU BUESCU

Tehnoredactor
GEORGE MĂGUREANU

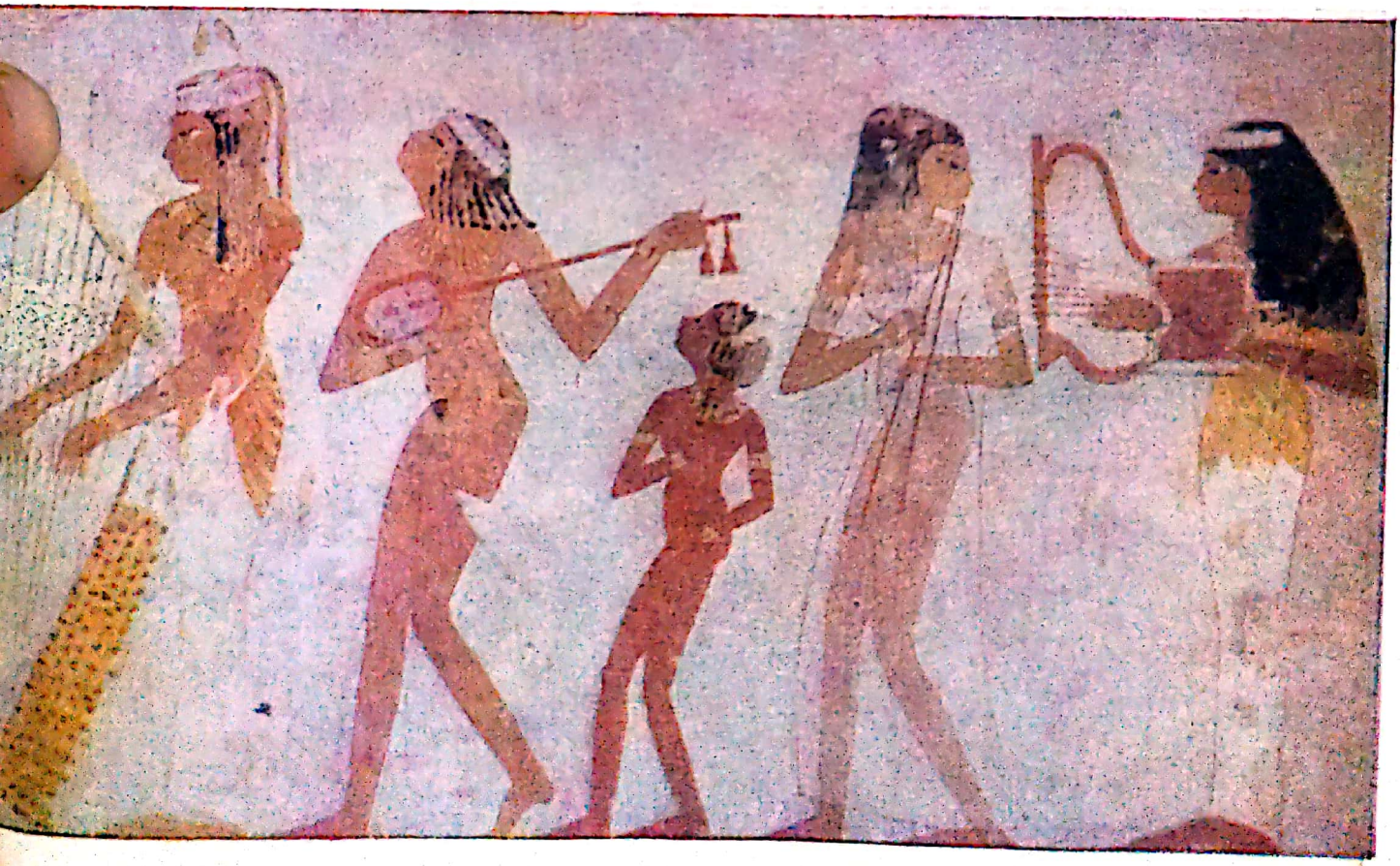
Bun de tipar : 30.III.1984 Coli de tipar : 12
Planșe : 8

I.P. „Informația" c. 514
Str. Brezoianu nr. 23—25
București

Scanned with OKEN Scanner



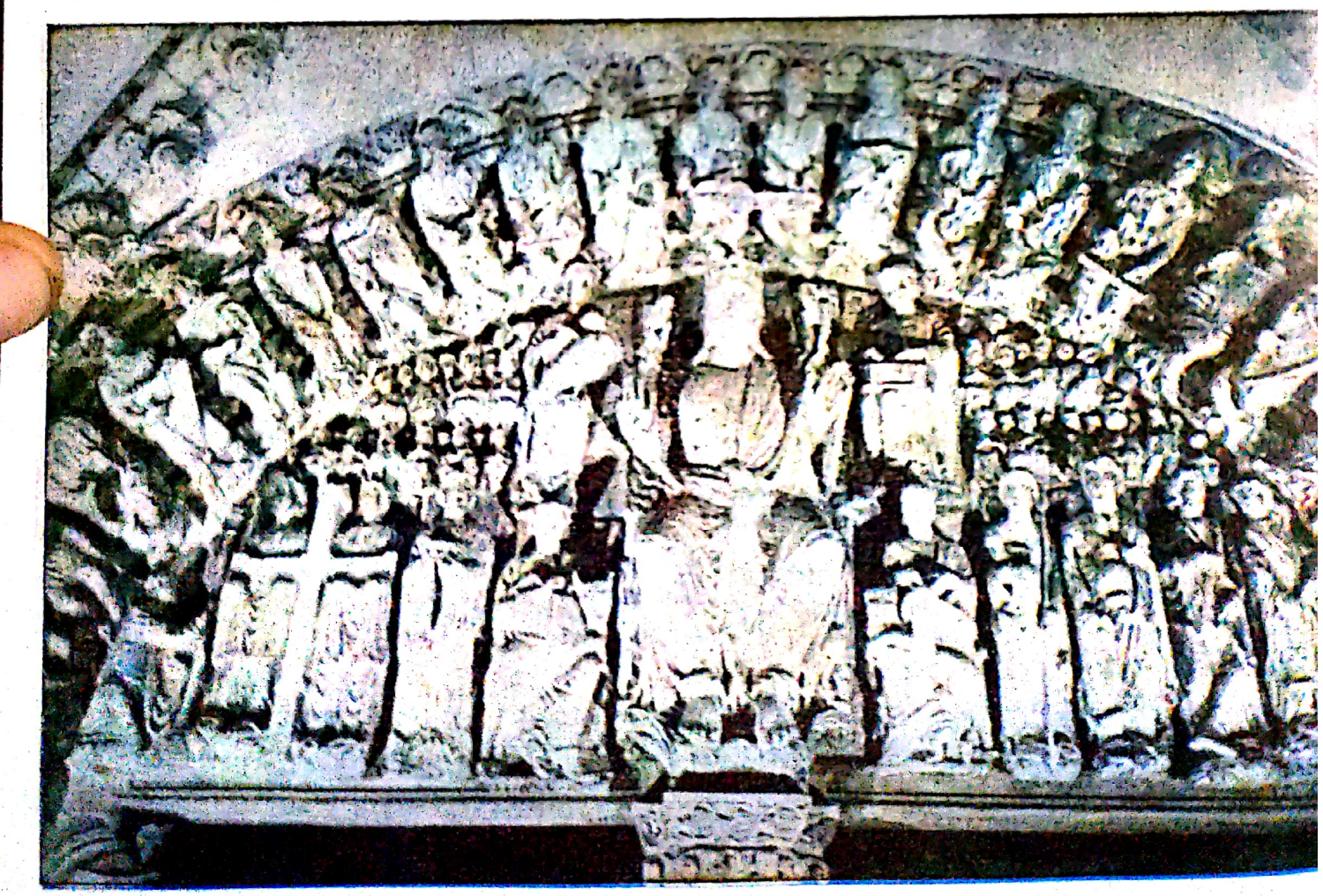
Două dansatoare și un cîntăreț, acompaniați de unsprezece muzicanți stînd jos, în această colecție din Burma, dovedesc dragostea nutrită de multe culturi pentru sunetul a diferite instrumente folosite împreună. (Muzicanți și dansatori din Burma, Metropolitan Museum of Art, Colecția Crosby Brown, 1889.)



Pictura reprezentînd pe acești muzicanți este una dintre cele mai frumoase cunoscute în vechiul Egipt. A fost găsită printre multele picturi din mormîntul dinastiei a 18-a Zeser-ka-Sonbe, la Teba. În această copie, reprodusă la aceleași dimensiuni cu originalul în tempera, instrumentele muzicale sînt harpa, lăuta, oboiul dublu și lira. Un copil pocnește din degete pentru a marca ritmul. (Frizăegipteană, Metropolitan Museum of Art, New York City.)

Scanned with OKEN Scanner

Ravi Shankar, de mai bine de două decenii, a făcut cunoscută și populară muzica indiană în toată lumea. Este acompaniat de strălucitul interpret la Tabla, Alla Rakha.
(Foto Keneth Grego CBC)

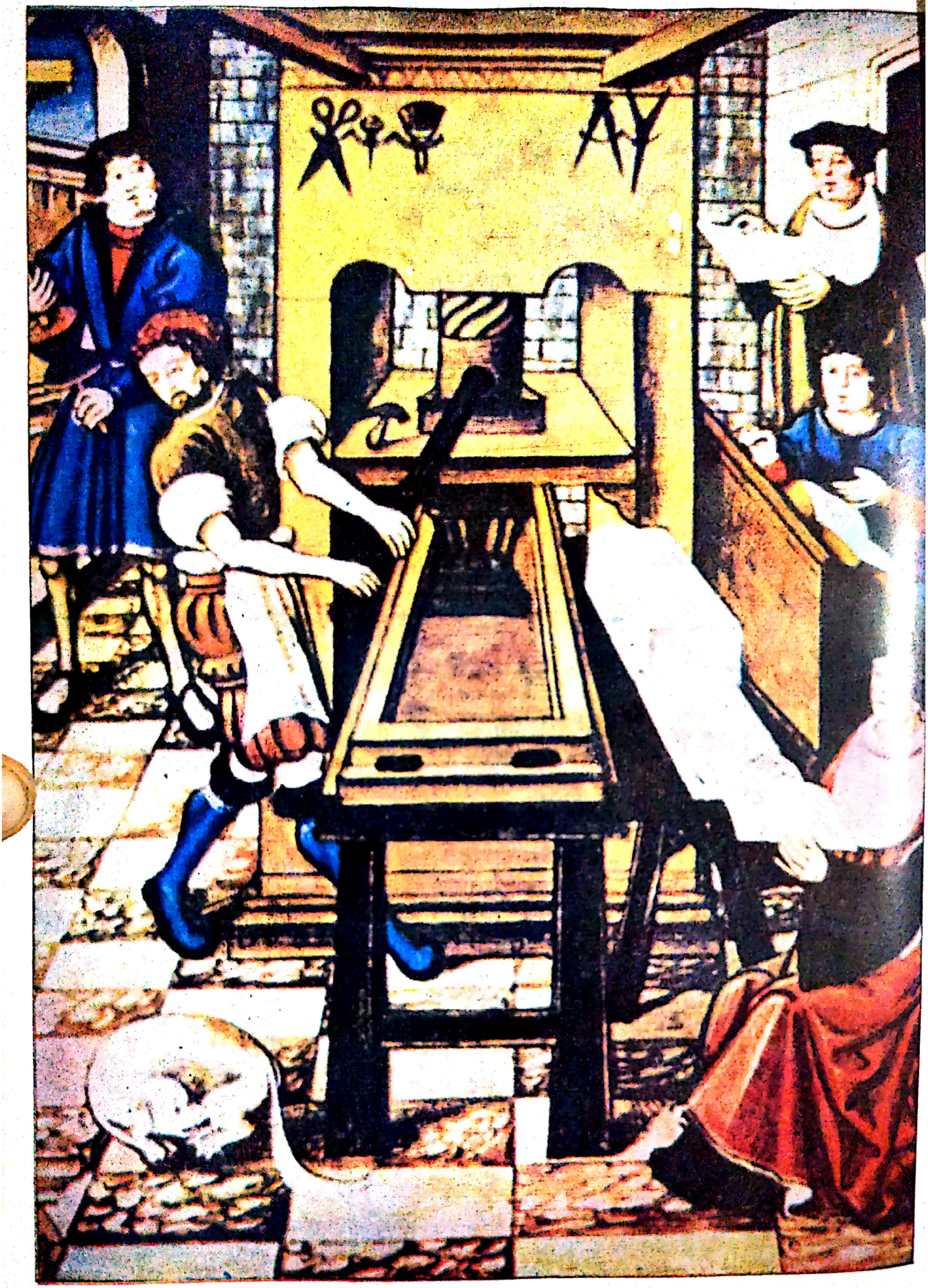


Portico de la Gloria, Catedrala Santiago de Compostela, reprezintă una din comorile artei medievale, arătîndu-ne că pe la sfîrșitul anului 1100, instrumentele cu coarde nu mai erau considerate păgîne. (Oronoz, Madrid)

Scanned with OKEN Scanner

In timp ce multe manuscrise medievale păstrează muzica și textele sacre, ilustrarea povestirilor cavalerești și de aventuri demonstrează una dintre cele mai bogate surse de informare asupra naturii muzicii populare din acea perioadă.

Scanned with OKEN Scanner

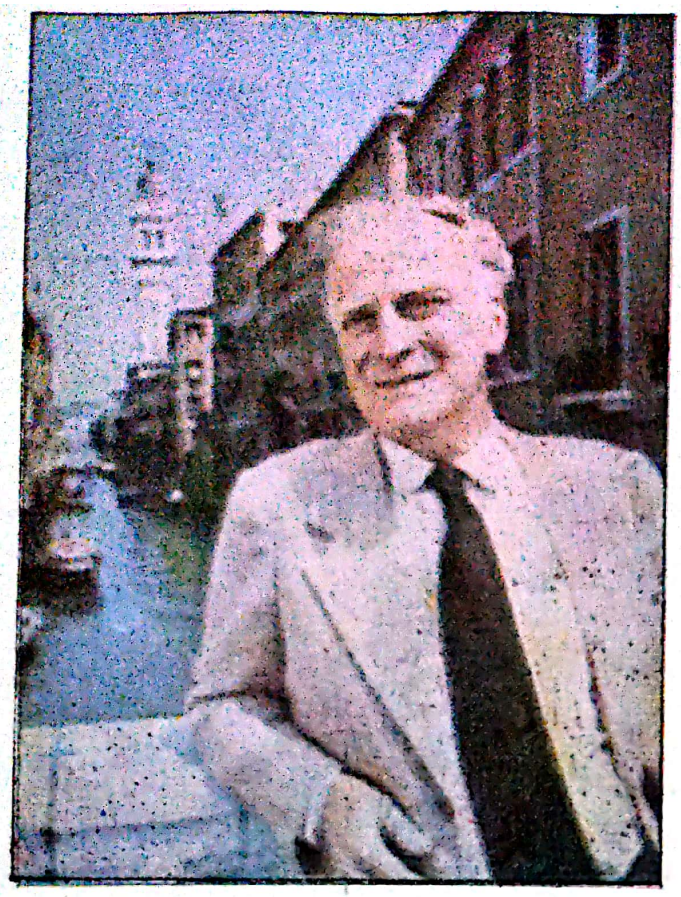


Tiparul a fost o schimbare tehnologică ce a modificat accesul nostru la învățătură cum poate nimic altceva n-a făcut-o de la invenția scrisului însuși. De la jumătatea sec. XVI, întreprinderi ca acestea existau în toată Europa.

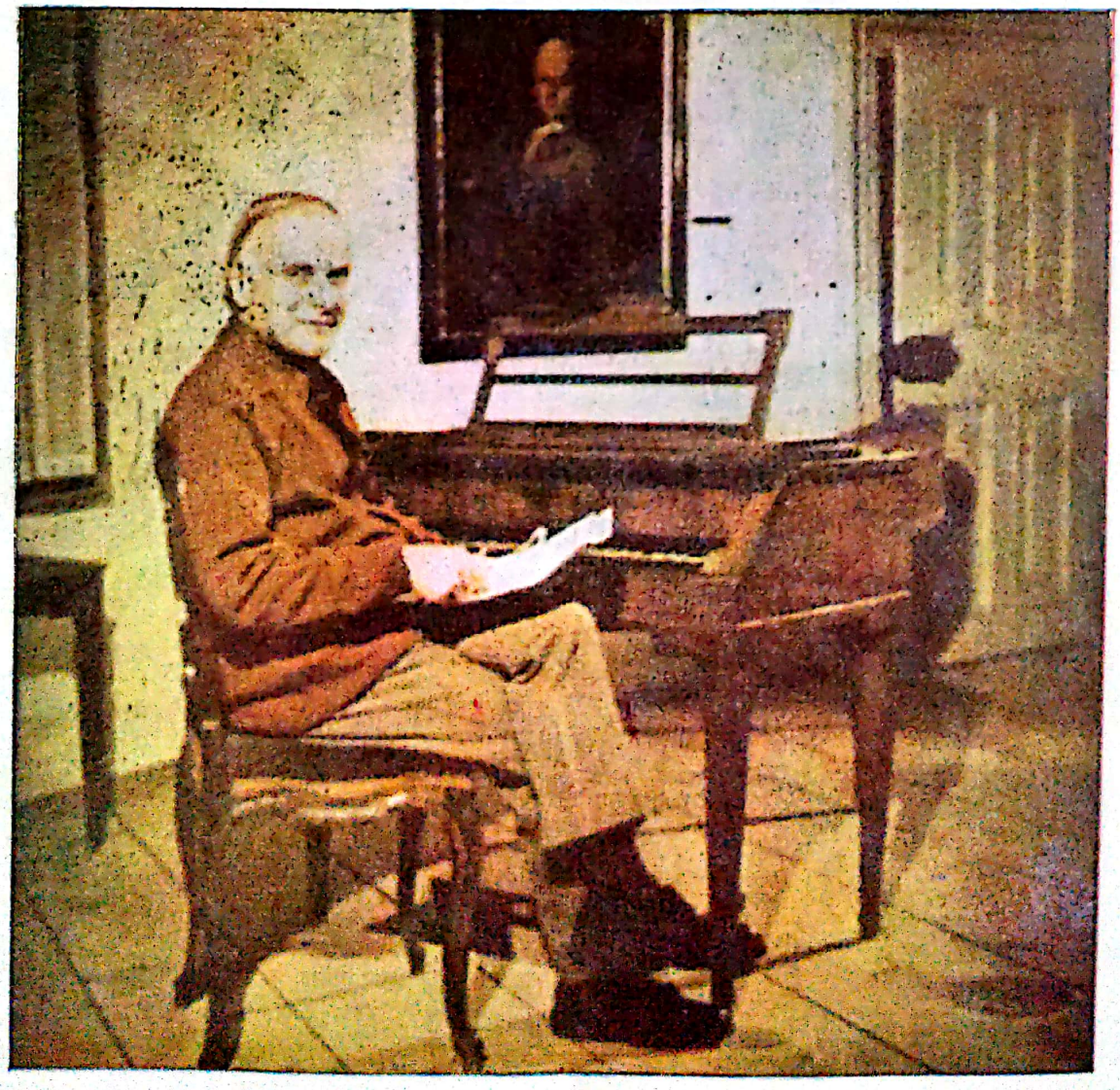
Scanned with OKEN Scanner

Concertul de Lorenzo Costa (1460—1535) care a lucrat la Bologna și Mantua. Instrumentele reprezentate sînt viola și lăuta (The National Gallery London)

Scanned with OKEN Scanner

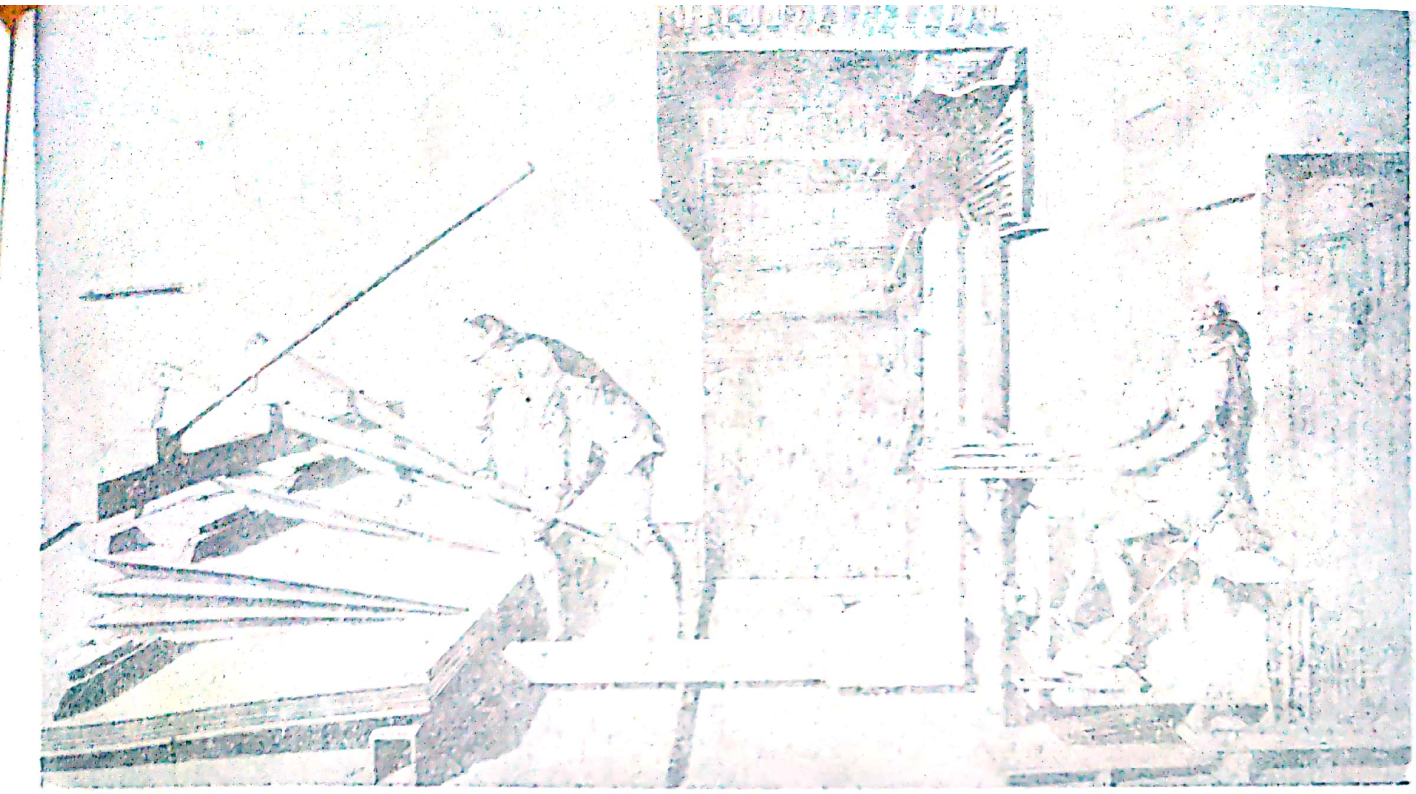


Canalele Veneţiei îşi păstrează farmecul şi transmit încă şi acum spiritul acelei epoci de glorie muzicală a secolului al XVII-lea, într-un oraş unde susurul apei, sunetul paşilor şi al vocilor înlocuiesc pe cele ale circulaţiei. (Yehudi Menuhim la Veneţia, foto John Seale CBC)



Camera în care s-a născut Mozart, la 27 ianuarie 1756. In fotografie, Yehudi Menuhin este aşezat în faţa pianului lui Mozart, sub privirea vigilentă a tatălui acestuia. (Foto John Seale CBC)

Scanned with OKEN Scanner

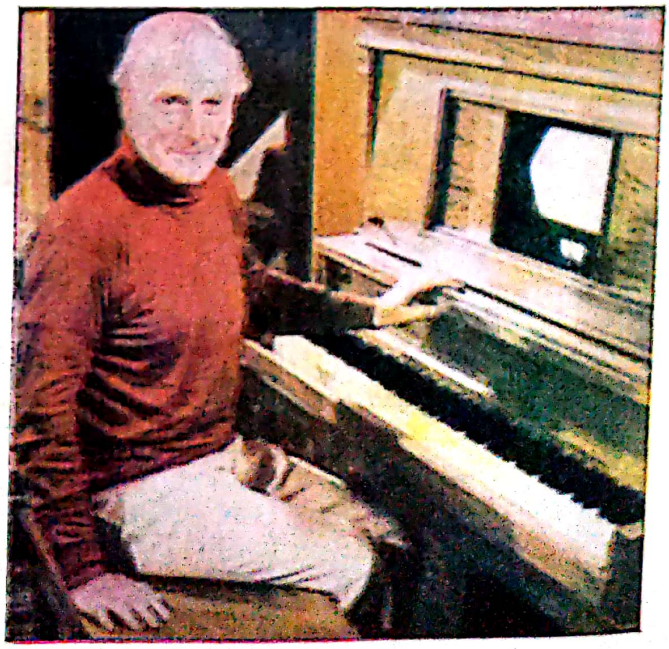


Sub influența lui Johann Sebastian Bach, ale cărui sfaturi erau căutate de către cei mai mari constructori de orgă ai zilei, printre care se număra și Josef Silbermann, fabricarea orgilor bisericești s-a dezvoltat repede. În această gravură, reprezentînd o orgă de dimensiuni modeste, se vede că aerul era furnizat de trei foale acționate prin tragerea în jos a unor mînere lungi din lemn, lăsate apoi libere. (Arhivele Bettman, New York)

Spiritul romantic în plină înflorire a secolului al XIX-lea este minunat redat de către Erdmann Hummel, pe o pînză pictată în 1823, înfățișînd bucuriile primăverii la Napoli. (State Art Collection, Kassel, RFG)

Scanned with OKEN Scanner

Karin Kain a fost denumită de mulți critici prima balerină a Canadei. Aici o vedem dansînd, acompaniată de Yehudi Menuhin și violoncelistul Donald Whitton, un solo, pas-de-deux al Lebedei albe din Lacul Lebedelor *de Ceaikovski. (Foto* Harold Whyte CBC)



Prin 1880, pianul mecanic se impămîntenise la bîlciuri și în taverne și în curînd avea să i se adauge și vioara mecanică. Pînă în cele din urmă s-au transformat în orchestrele mecanice. (Yehudi Menuhin la pian, foto Keneth Gregg, CBC)

Scanned with OKEN Scanner

Seceratul grîului era sărbătorit la Pueblo printr-o ceremonie foarte amănunțită, aceasta reprezenta unul din multiplele omagii aduse fertilității pămîntului. Pictorul Alfonso Roybal a pictat-o în 1930. Unele ritualuri s-ar fi pierdut dacă nu ar fi existat asemenea picturi. (Museum of Modern Art New York City)

Fritz Kreisler (1875—1959) nu arăta deloc ca un tînăr virtuoz ideal, cînd a fost făcută această fotografie, prin 1912, artistul avînd atunci 37 de ani. Totuși, interpretările sale elegante nu aveau în ele nimic din agresivitatea aparentă aici. (New York Public Library)

Scanned with OKEN Scanner

Seceratul grîului era sărbătorit la Pueblo printr-o ceremonie foarte amănunțită, aceasta reprezenta unul din multiplele omagii aduse fertilității pămîntului. Pictorul Alfonso Roybal a pictat-o în 1930. Unele ritualuri s-ar fi pierdut dacă nu ar fi existat asemenea picturi. (Museum of Modern Art New York City)

Fritz Kreisler (1875—1959) nu arăta deloc ca un tînăr virtuoz ideal, cînd a fost făcută această fotografie, prin 1912, artistul avînd atunci 37 de ani. Totuși, interpretările sale elegante nu aveau în ele nimic din agresivitatea aparentă aici. (New York Public Library)

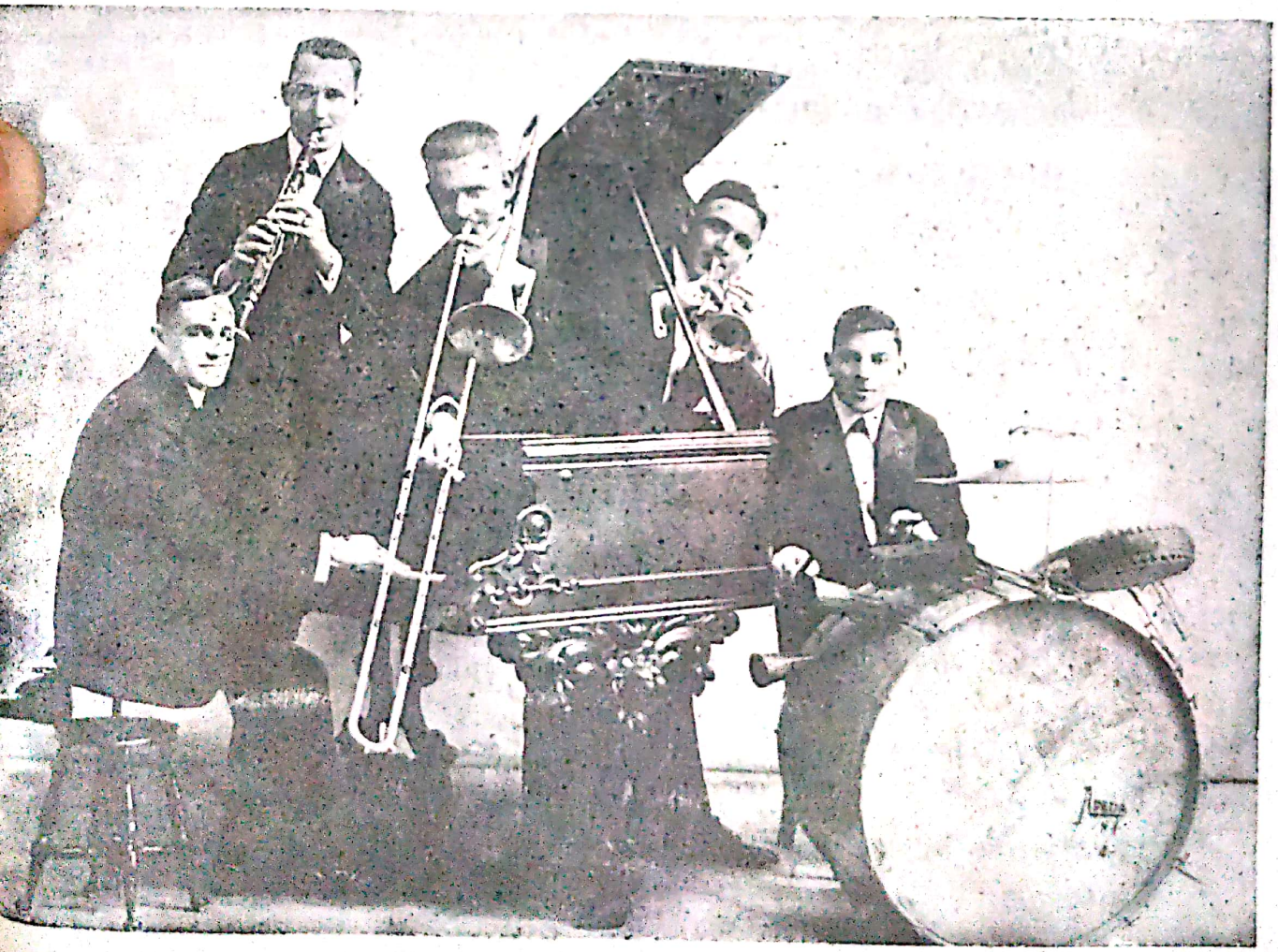
Scanned with OKEN Scanner

Născut în Moldova, în 1881, George Enescu a studiat cu Fauré şi Massenet, la Conservatorul din Paris, şi la începutul secolului era un violonist de vază. Repertoriul său cuprindea piesele majore ale muzicii şi totodată se impusese ca dirijor al principalelor orchestre din lume. (New York Public Library)

In satul Certele din nordul României, sosirea primăverii este un prilej de sărbătoare. Din asemenea tradiţii a izvorît George Enescu. (Dansuri în România. Inge Morath, Magnum Photos New York)

Scanned with OKEN Scanner

Yehudi Menuhin şi-a început studiile cu George Enescu, în 1927. În 1936, cînd a fost făcută această fotografie, opera lui Enescu, Oedip, *era reprezentată în premieră la Opera din Paris.*



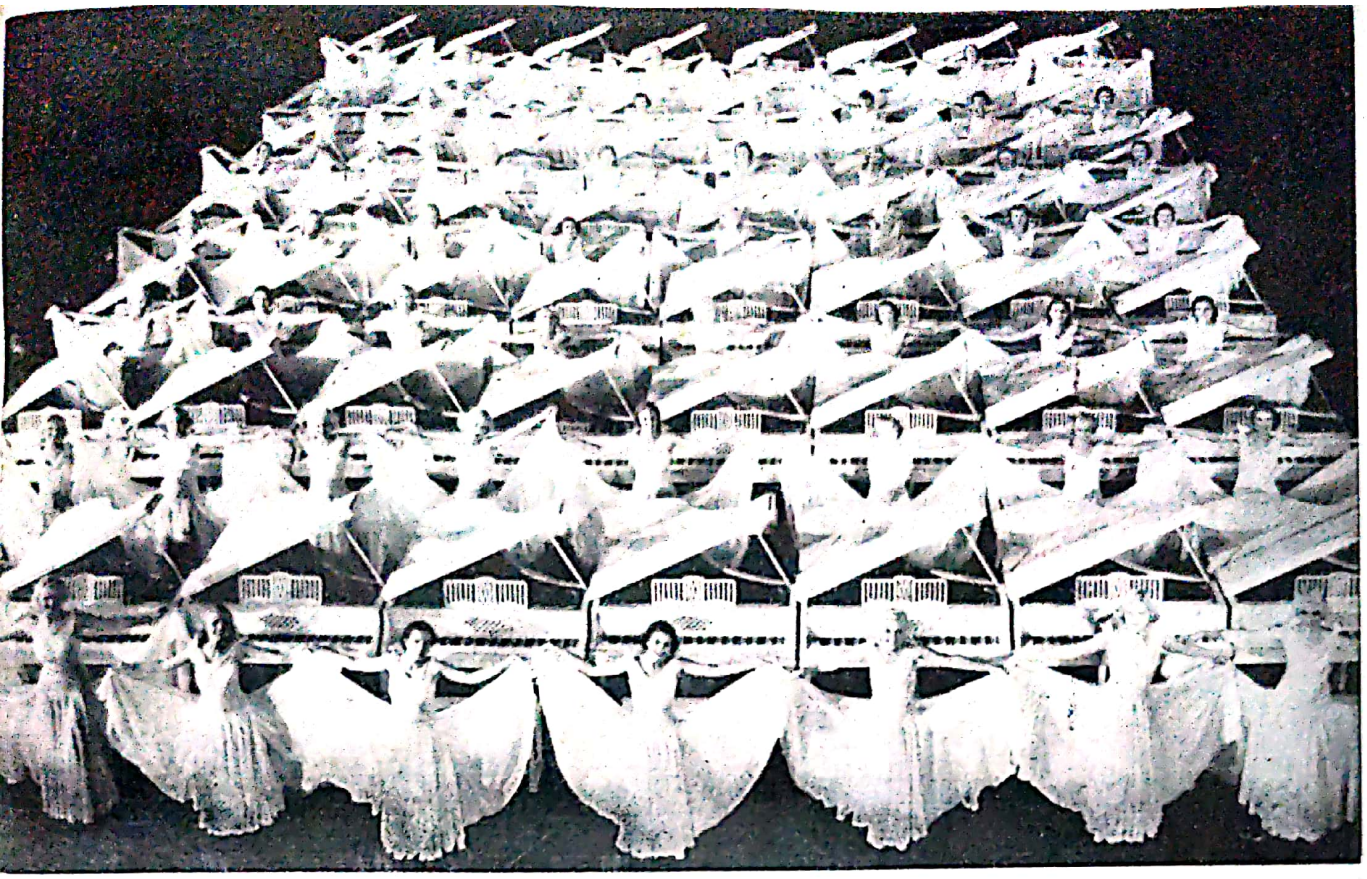
„Jass" bandul original Dixieland, *recrutat şi organizat de muzicianul şi promotorul din New Orleans Papa Jack Laine, a devenit în 1917 primul jazband acceptat în mod general în America şi în Europa, făcînd multe înregistrări şi turnee. Pentru cîtva timp, regula în muzică a fost „fiecare separat, dar toţi egali".*
(Frederic Lewis, New York City)

Scanned with OKEN Scanner

Louis Armstrong (1900—1971) a fost primul negru, mare solist de jaz, aclamat pe plan internațional, rămînînd favoritul publicului timp de peste 40 de ani. Nimeni nu l-a întrecut în felul în care interpreta la trompetă atît de plin de poezia, iar măiestria pe care o avea în anii tinereții, de a improviza, devenise legendară. Aici este fotografiat în 1930, după ce părăsise a dăpostul din sînul jazbandului King Oliver. (Culver Pictures New York City).

George Gershwin (1898—1937) a ajutat muzica americană să umple golul între muzica albă și neagră, populară și clasică. Stingerea lui din viață, timpurie și tragică, poate fi comparată cu aceea a lui Mozart și Schubert. După Porgy și Bess părea să fie pe punctul de a pătrunde într-un nou teritoriu. (G.D. Heckett, ASMP)

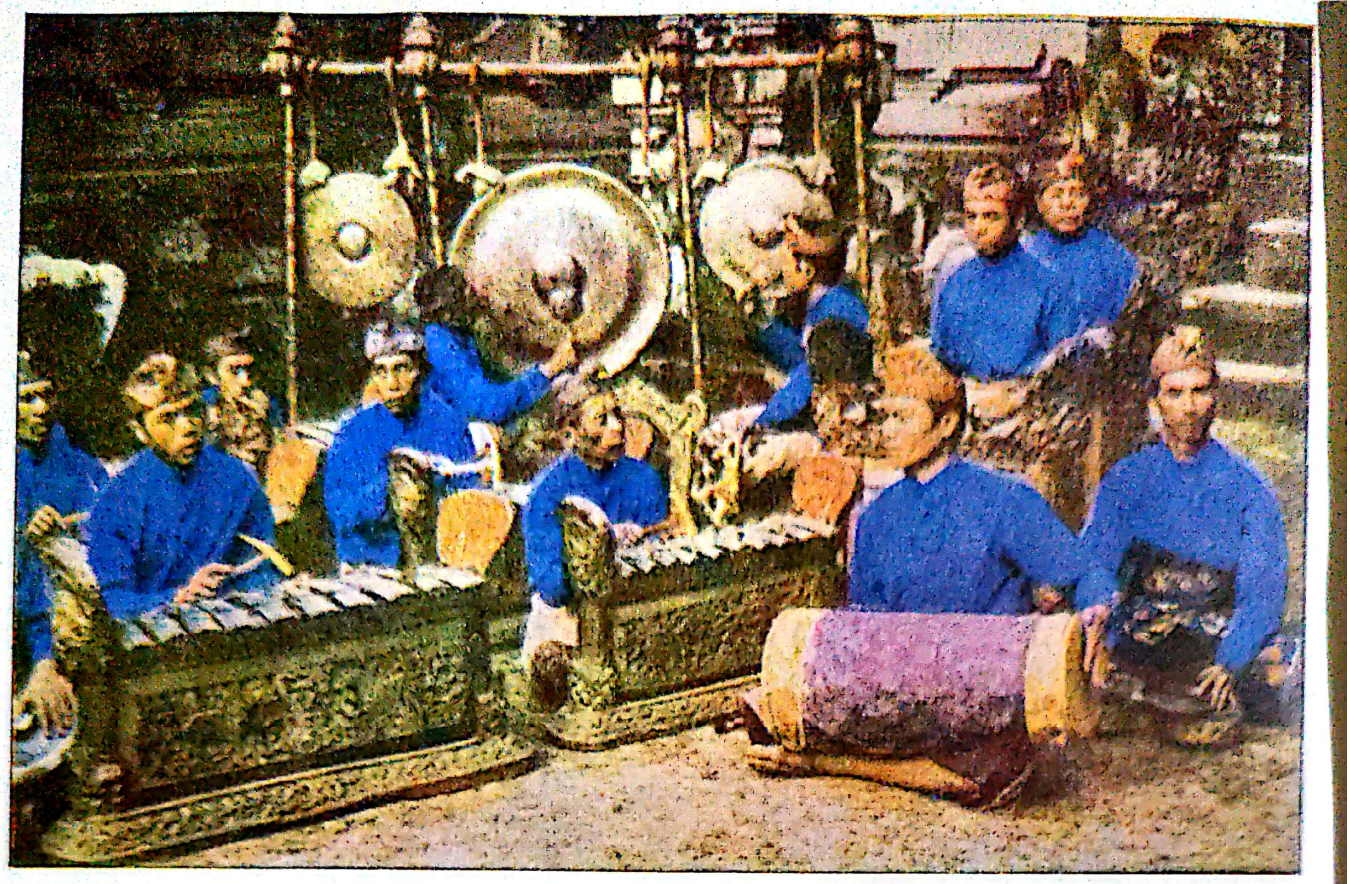
Scanned with OKEN Scanner



Busby Berkeley a devenit maestru al filmului coregrafic la Hollywood, fotografiindu-şi adesea dansatoarele de sus, în mişcare, asemenea bucăţelelor de sticlă dintr-un caleidoscop. În Căutătoarele de avere, *din 1943, a aranjat şaizeci şi cinci de fete îmbrăcate în alb (două nu sînt vizibile în fotografie) formînd o adevărată apoteoză a claviaturii. (Culver Pictures, New York City).*

Cei puţini, care au fost în măsură să-şi procure acele preţioase bilete-invitaţii gratuite la programele radiodifuzate ale lui Toscanini, cînd dirija Orchestra Simfonică NBC, între anii 1937 şi 1954, nu vor putea uita niciodată maniera sa de a dirija, liniştită, de o intensitate precisă şi plină de suplete. (Culver Pictures, New York City)

Scanned with OKEN Scanner



Virtuozitatea unui anamblu gamelan din Bali trebuie să fie văzută şi auzită pentru a putea fi crezută şi înţeleasă. Mişcarea unitară a mai multor mîini, într-un ritm subtil, rapid şi schimbător, constituie o artă comparabilă cu oricare orchestră de virtuozi din lume. (Constantine Magnum Photos, New York City)

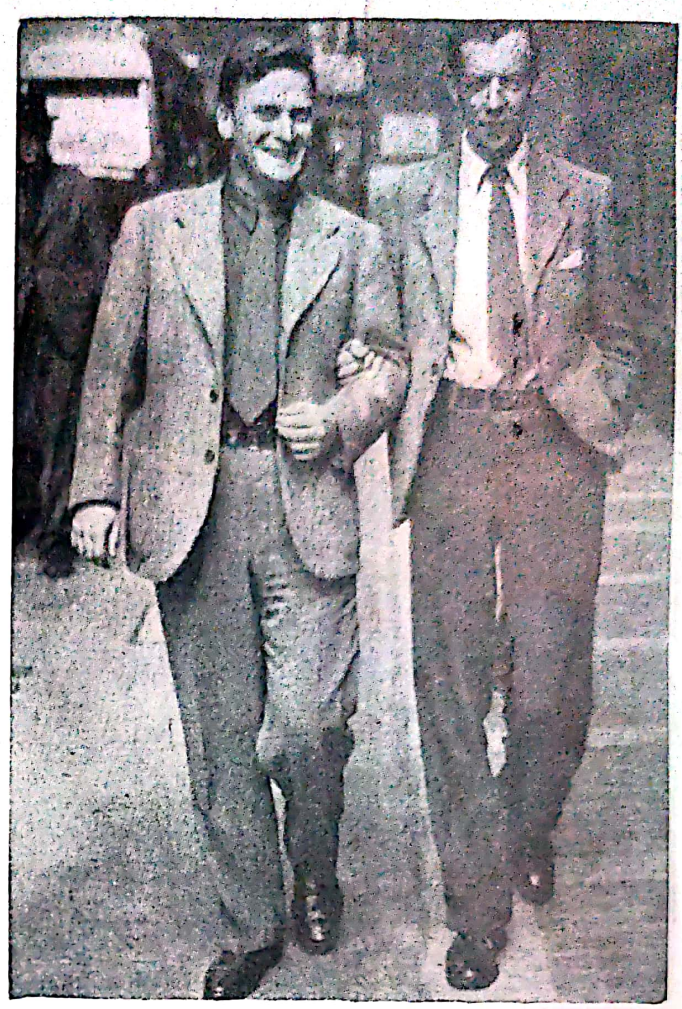
Tinerii care au studiat la Şcoala lui Yehudi Menuhin predau acum în principalele conservatoare din întreaga lume. Generaţia lor va duce mai departe spiritul exemplificat de Enescu şi Kreisler. (Brecht-Einzig ltd. London)

Scanned with OKEN Scanner

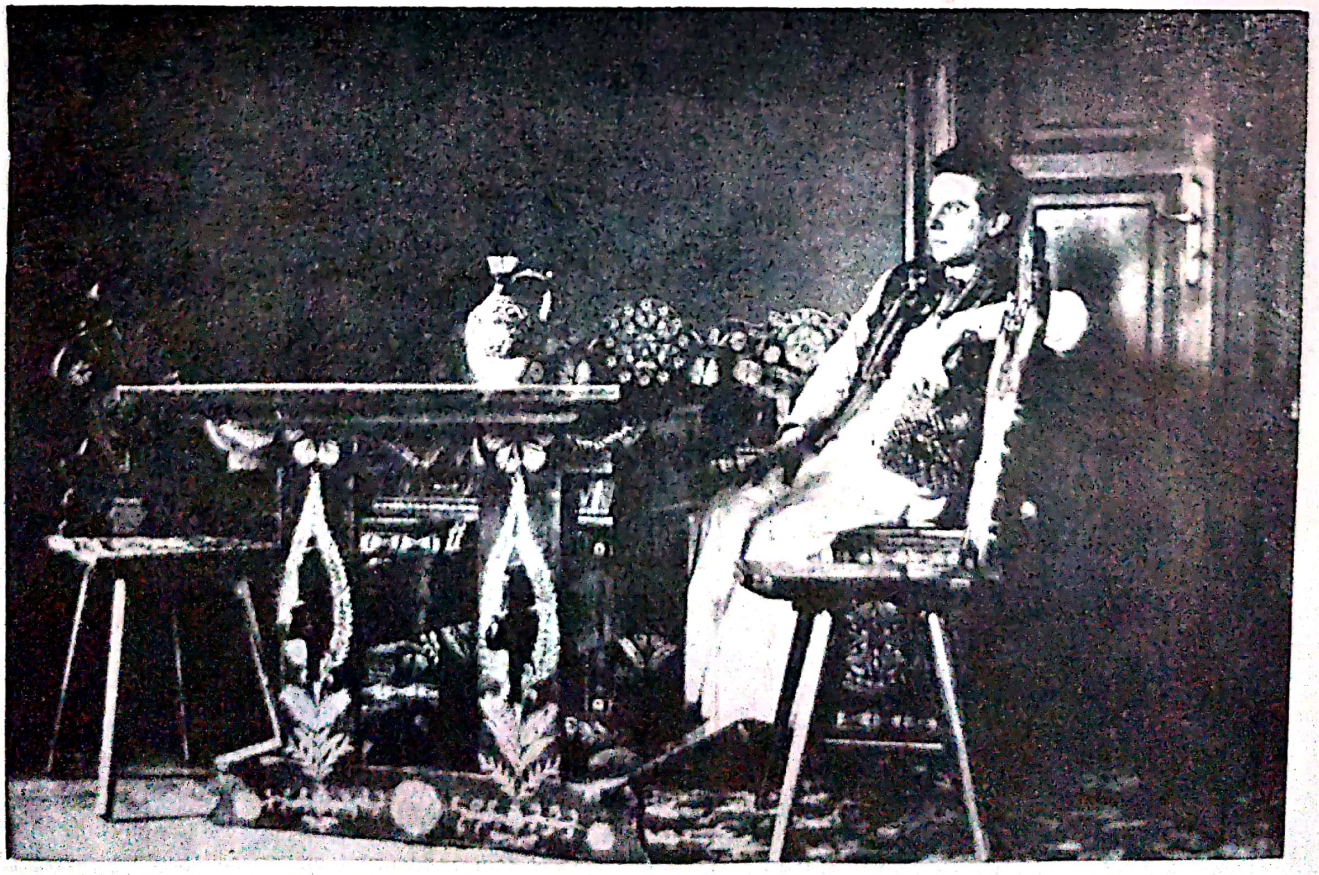
Pianistul canadian Oscar Peterson reprezintă o tradiție a improvizației în jaz, care de mai bine de cincizeci de ani a pătruns în muzica Americii de Nord. Nivelul la care o realizează i-a adus laudele bine meritate ale fiecărui critic. (Photo by Fred Phipps, CBC)

The Beatles *au dat dovadă întotdeauna de o atitudine teatrală foarte accentuată și au putut chiar să-și permită să se imite cu umor pe ei înșiși (așa cum au făcut-o în filmele lor). Aici sînt fotografiați la intrarea Companiei lor* Apple Corporation. *(John Launois, Black Star, New York City)*

Scanned with OKEN Scanner



Yehudi Menuhin și Benjamin Britten mergînd la braț, în Germania, în 1945, cînd au dat concerte pentru foștii deținuți eliberați din lagărele de concentrare. (Diln colecția lui Yehudi Menuhin)



Tînărul Bela Bartok la începutul carierei sale grele și extraordinare. Fotografie luată prin 1905. (Cedarhurst, New York)

Scanned with OKEN Scanner

Lei 28

Scanned with OKEN Scanner